

*Maria Concetta Di Natale*  
*Mauro Sebastianelli*

IL RESTAURO DEL CINQUECENTESCO  
CROCIFISSO IN CARTAPESTA  
DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO



CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO  
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO



MUSEO DIOCESANO DI PALERMO  
Studi e restauri  
3

Collana diretta da  
*Pierfrancesco Palazzotto*



*Maria Concetta Di Natale*  
*Mauro Sebastianelli*

IL RESTAURO DEL CINQUECENTESCO  
CROCIFISSO IN CARTAPESTA  
DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO



CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO  
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

*Maria Concetta Di Natale - Mauro Sebastianelli*

IL RESTAURO DEL CINQUECENTESCO CROCIFISSO IN CARTAPESTA  
DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO. STUDI E RESTAURI

Collana diretta da

*Pierfrancesco Palazzotto*

Comitato scientifico

*Francesco Abbate, Maria Andaloro, Geneviève Bresc Bautier, Rosanna Cioffi,  
Rosario De Lisi, Maria Concetta Di Natale, Guido Meli, Pierfrancesco Palazzotto,  
mons. Giuseppe Randazzo, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta,  
mons. Giancarlo Santi, Gianni Carlo Sciolla, mons. Timothy Verdon,  
Maurizio Vitella, Alessandro Zuccari.*

Si ringraziano tutti gli enti e le istituzioni che hanno autorizzato gentilmente la pubblicazione delle immagini. In particolare per la particolare cortese disponibilità si ringraziano: l'arch. Gaetano Renda, responsabile uff. BB. CC. EE. Arcidiocesi di Palermo, il dott. Giuseppe Gini, soprintendente ai BB. CC. AA. di Trapani, l'arch. Luigi Biondo e il dott. Bartolomeo Figuccio, Soprintendenza dei BB. CC. AA. di Trapani, la dott. Adele Mormino, soprintendente ai BB.CC.AA. di Palermo, la dott. Giovanna Cassata, dirigente del Servizio Beni Storico-Artistici ed EA della Soprintendenza BB.CC. AA. di Palermo, Guia Aioldi, Concetta Lotà, Anna Tschinke e le dott.sse Maddalena De Luca e Maria Reginella della Soprintendenza dei BB. CC. AA. Di Palermo, Aria Amato, Fulvia Bartolone, Roberta Campo, Alfio Caserta, Rachele Lucido, Maria Rosario Paternò e Delia Trentacosti collaboratrici esterne del Laboratorio di restauro del Museo Diocesano di Palermo, don Filippo Bognanni, parroco della Cattedrale di Maria SS. delle Vittorie di Piazza Armerina, l'arch. Maurizio Campo, la prof. Maria Letizia Amadori, Università degli Studi di Urbino, il dott. Salvatore Anselmo.

Referenze fotografiche del testo di Maria Concetta Di Natale: Vincenzo Anselmo, Fig. 8; Enzo Brai, Figg. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 13, 16, 19; Pino Grispo, Fig. 14. Le restanti immagini sono state fornite dagli autori.

Restauro e pubblicazione realizzati con il contributo di:



ROTARY CLUB  
PALERMO - MONREALE



Stampato in Italia

© 2010 Congregazione Sant'Eligio - Museo Diocesano di Palermo

Via Vittorio Emanuele, 461 - 90134, Palermo

[www.museodiocesanopa.it](http://www.museodiocesanopa.it)

ISSN 2036-5136

Di Natale, Maria Concetta <1951->

Il restauro del cinquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo / Maria Concetta Di Natale, Mauro Sebastianelli. - Palermo : Congregazione di Sant'Eligio, Museo Diocesano di Palermo, 2010. (Museo Diocesano di Palermo : studi e restauri ; 3)

ISBN 978-88-904238-2-6

1. Crocifissi - "Sec. 16." - Museo Diocesano <Palermo> - Restauro.

I. Sebastianelli, Mauro <1974->.

731.2 CDD-21

SBN Pal0228225

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"





Mi è particolarmente gradito presentare il restauro del Crocifisso in cartapesta della prima metà del secolo XVI che oggi, grazie ad un'accurata ed interessante opera di restauro, viene riportato alla bellezza originaria, a quella luminosità artistica che, prima ancora che come bene culturale di interesse religioso, lo caratterizza come prezioso prodotto di una fede cristiana che si fa cultura e arte.

Nelle braccia tese di questo Crocifisso non possiamo non leggere il grande amore di Dio per l'umanità: *"Dio ha tanto amato il mondo da dare il Figlio unigenito"* (Gv 3,16). Il Padre dona il suo unico Figlio, e il Figlio non cessa di spalancare le braccia per riuscire a raccogliere nell'unità della salvezza tutto il genere umano, in una estensione forzata perché provata dal sacrificio estremo della Croce, appesa sui chiodi dell'amore più che su quelli di ferro. Lo Spirito Santo, effuso nella morte sul sacro Legno, consente che i frutti di questa redenzione possono essere vissuti dagli uomini e dalle donne di ogni luogo di ogni tempo.

Il Crocifisso annuncia, in modo semplice, immediato, l'amore del Dio Trinità per gli uomini. E questa opera lo fa anche con la semplicità della tecnica in cartapesta che è stata utilizzata, una tecnica antica che fu scelta dalle grandi famiglie di "crocifissai" come dalle umili botteghe palermitane che la ripresero.

Oggi l'opera ritrova la sua bellezza originaria grazie al prezioso contributo di un restauro tecnicamente e coscienziosamente accurato, e grazie al generoso interessamento del Rotary Club Palermo-Monreale, nella persona del suo Presidente, il Col. Gaetano Maurizio Mellia a cui mi permetto di esprimere viva riconoscenza.

Mi è pure doveroso ringraziare di cuore quanti hanno nobilmente profuso il loro impegno nell'impresa, dal Dott. Mauro Sebastianelli, che ha diretto il restauro, alla Prof.ssa Maria Concetta Di Natale, che ha curato la ricerca storica sull'opera, e ai loro preziosi ed esperti collaboratori.

Auspico che iniziative di questo genere possano continuare ad avere un seguito in quanti hanno a cuore che la nostra arte siciliana possa ritrovare il senso della testimonianza della fede, quella stessa fede che i padri ci hanno lasciato, consegnandola in preziosi manufatti, e che noi abbiamo il dovere di continuare a trasmettere in modo integro e fedele, ma soprattutto nella dignità, nella bellezza, nello splendore e nella ricchezza che le sono proprie.

† Mons. Paolo Romeo  
Arcivescovo Metropolita di Palermo







Voglio raccontare una storia; direi quasi una favola, vista la splendida conclusione illustrata nelle pagine a seguire. Inizio con il tradizionale “C’era una volta...”. Circa un anno fa un rotaryano, il sottoscritto, divenuto presidente del club Palermo Monreale pensa di far rivivere (grazie a sponsorizzazioni) e restituire alla città di Palermo un’opera d’arte poco conosciuta e bisognosa di restauro.

Chi scrive si rivolge a Mons. Giuseppe Randazzo, direttore del Museo Diocesano di Palermo, che gli segnala un Crocifisso del XVI secolo proveniente dalla chiesa di San Nicolò Lo Gurgo di Palermo.

La proposta si rivela interessante, non soltanto per il soggetto, un Crocifisso, il simbolo per eccellenza della nostra fede cristiana, ma anche per il materiale con cui era stato realizzato, la cartapesta, comune all’epoca, ma poco nota oggi ai più che la scambiano con la mistura o il legno.

Il Crocifisso segue l’iconografia tradizionale, ma alcuni particolari - come il raffinato lavoro ritrovato nella fascia che copre i fianchi - rivelano una mano esperta ed una tecnica non di maniera.

La chiesa che ha ospitato il “nostro” Crocifisso si trova in un piccolo spazio a ridosso di San Domenico. Il nome “Lo Gurgo” può derivare da “gorgo” (con riferimento ad una inondazione di acqua del mare nel quartiere /o da “borgo” con il riferimento al quartiere degli Amalfitani dove venne costruita).

La chiesa risale ai primi anni del XIV secolo ad opera della confraternita di San Nicolò, ma il suo impianto originale fu modificato alla fine dello stesso secolo. Così ricorda una lapide trascritta da Gaspare Palermo nella sua Guida del 1816.

Dal portale si accede ad un piccolo cortile, in parte con colonne, su cui si affaccia l’ingresso della chiesa che è affiancato da un più antico campanile. L’interno è privo di transetto, ma ha un bel soffitto a capriate.

Nonostante le esigue proporzioni, la chiesa conteneva opere di un certo pregio, consegnate dalle confraternite di San Nicolò e dei Calzettai, oggi al Museo Diocesano.

La chiesa è stata restaurata di recente, ma è tuttora chiusa.

Alla professoressa Maria Concetta Di Natale, al dottor Mauro Sebastianelli, alla Direzione del Museo Diocesano di Palermo e alla Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo, vanno la gratitudine e la riconoscenza del sottoscritto e del Rotary Club Palermo Monreale per la sapiente e competente opera di restauro.

*Gaetano Maurizio Mellia*

Presidente del Rotary Club Palermo Monreale





IL CROCIFISSO  
IN CARTAPESTA

---



## Il Crocifisso del Museo Diocesano di Palermo. Una singolarità tecnica nel panorama siciliano tra croci dipinte e lignee

*Maria Concetta Di Natale*

Nel XV secolo in Sicilia la devozione all'immagine del Crocifisso è ancora fortemente affidata alle croci dipinte, a differenza di quanto accadeva nel resto dell'Italia<sup>1</sup>. L'indagine formale, stilistica e iconografica delle croci dipinte della parte occidentale della Sicilia consente di evidenziare i vari passaggi dai primi esemplari quattrocenteschi che ricordavano ancora temi legati al gusto nordico del gotico doloroso, ove il Cristo crocifisso veniva rappresentato contorto e dilaniato da un dolore passivamente sopportato, a quelli della seconda metà del secolo, fino all'inizio del Cinquecento, che risentono dell'esperienza rinascimentale italiana, portando da un lato ad un'ulteriore umanizzazione della figura di Gesù, già iniziata con le innovazioni giottesche, dall'altro ad un più attento studio anatomico-naturalistico del corpo umano, frutto della nuova attenzione scientifica, esitando in un'armonica e proporzionata espressione delle forme come voleva il clima classicistico del periodo. In seguito la figura di Cristo sarebbe stata caratterizzata dal dinamismo e dalle linee serpentine tipiche della cultura manierista fino ad arrivare alla raffigurazione barocca del Crocifisso che, riproponendo la mistica mortificazione del Cristo medievaleggiante, avrebbe portato ad una esaltazione della figura del Dio-Uomo, non più strumento passivo, ma Salvatore eroico, volontariamente teso al martirio per la salvezza del genere umano. La figura di Gesù in croce, altamente drammatica, tormentata e umanamente sofferente, s'impone, pertanto, per grande potenza morale. Tutto ciò non è certamente dettato solo dai mutamenti storico-artistici delle varie epoche, ma via via, soprattutto, dalle nuove concezioni e ideologie socio-culturali. Determinante è in proposito la politica culturale della Controriforma, di cui non a caso i Francescani, tanto devoti all'immagine del Crocifisso, furono

tra i maggiori diffusori. Essa riconosce, infatti, il valore didascalico e coinvolgente delle immagini e assume pertanto il compito morale di dettare precise tematiche e specifiche iconografie agli artisti. Anche se non viene fornita una dettagliata indicazione per la figura del Crocifisso, proprio quello diffuso dai Francescani può, per diversi aspetti, considerarsi il modello iconografico voluto dalla Controriforma.

Se nel XV secolo croci dipinte culminavano ancora sull'iconostasi o pendevano dall'arco di trionfo delle chiese siciliane, dalla seconda metà del XVI secolo ogni altare ha il suo Crocifisso, per lo più ligneo, come voleva peraltro la disposizione di Leone X, Papa dal 1513, e come veniva profonda-



Fig. 1 - Nicolò da Pettineo, *Croce dipinta*, fine del XV secolo, Matrice Nuova, Castelbuono.

mente sentito dalla spiritualità francescana. Si ebbero, infatti, in Sicilia vere e proprie scuole di intagliatori francescani che realizzarono e diffusero un tipo di crocifisso, solitamente ligneo e fortemente drammatico, ma altamente eroico ad un tempo e estremamente bello nei lineamenti<sup>2</sup>. Si trovano così riunite reminiscenze gotiche, esperienze rinascimentali e ideologie controriformistiche sincreticamente riproposte in età barocca<sup>3</sup>.

Nelle croci dipinte del pieno Quattrocento nella Sicilia occidentale è possibile ravvisare una nuova serenità espressiva, che si traduce nelle forme ormai d'ispirazione pienamente rinascimentali.

Percorrendo cronologicamente l'iter delle croci dipinte in Sicilia al culmine della produzione, dalla fine del XV secolo, particolarmente significativa si rileva la *Croce dipinta* solo nel recto di Palazzo Abatellis proveniente dal Monastero dell'Annunziata di Corleone (Palermo) attribuita a Riccardo Quartararo<sup>4</sup>, possibilmente con l'intervento di aiuti della sua bottega, non ultimo Nicolò da Pettineo, verosimilmente l'autore della *Croce dipinta* della Matrice Nuova di Castelbuono (Palermo)<sup>5</sup> (Fig. 1). La *Croce dipinta* di Palermo, già a Corleone, non è da ascrivere solo alla «galassia di artisti operanti attorno o comunque non distanti» dal maestro, come ha osservato Maria Grazia Paolini, che in alcuni caratteri rileva «un'origine continentale con la mediazione napoletana»<sup>6</sup>, riferibile peraltro proprio al documentato soggiorno napoletano del maestro, ma appare fortemente legata proprio al Quartararo<sup>7</sup>. Questa croce tardo-quattrocentesca, dipinta solo nel recto, si può considerare all'apice dell'*excursus* che vede il Cristo, non solo umano, ma grandiosamente eroico, che non subisce più passivamente il martirio, ma l'affronta conscio della propria missione per la salvezza dell'umanità. Di Nicolò da Pettineo è documentata la *Croce dipinta* del 1513 di Vicari (Palermo), andata perduta<sup>8</sup>, la cui «gran croce di legno con ornati e fogliami» era opera d'intaglio di Giacomo Di Leo, scultore termitano<sup>9</sup>.

Nella chiesa dell'Annunziata di Isnello (Palermo), come si rileva da un documento ritrovato da Salvatore Anselmo, si trovava una «croci in me(n)zo supra un travo dorato al(l')

a(n)tica di legnami»<sup>10</sup>, un esemplare di tipologia affine a quella di Castelbuono e sempre di area madonita.

Un'altra *Croce dipinta* era esposta anche nella Chiesa Madre di Sclafani Bagni (ancora un comune del palermitano assiso sulle Madonie), risulta infatti citata in un inventario del 1634 come «Croce antiqua di tavola con lo Xpto in croce dipinta con la immagine santissima»<sup>11</sup>. Anche la Chiesa Madre di Enna venne dotata di una grande *Croce dipinta* forse ancora dal Quartararo, se si accetta l'ipotesi<sup>12</sup> che a questa si colleghi un documento in cui Lorenzo Guastapani, imprenditore artigiano, nel 1503 s'impegnava a fare realizzare una croce dall'intagliatore Salvatore Pillinito «che debba avere le stesse proporzioni della grande croce civica della città natale del Quartararo» (Sciacca), che dal pittore stesso parrebbe essere stata dipinta<sup>13</sup>.

La ricordata *Croce* della Matrice Nuova di Castelbuono, già nella Matrice Vecchia, riferita a Nicolò da Pettineo e dipinta solo nel recto, presenta il Cristo Crocifisso con ai piedi il teschio e in alto la scritta INRI, nei capicroce in alto è il pellicano in basso la Maddalena e ai lati due angeli adoranti, segno di novità iconografica e originalità compositiva rispetto al vecchio schema, che presentava solitamente nei capicroce laterali le figure dei dolenti (la Madonna e San Giovanni), in un momento ormai tardo della sua funzionalità iconografico-liturgica tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo. Non a caso la più antica testimonianza della *Croce* in un inventario del 1602 la descrive «sospesa in aria sopra una trabe dorata sopra del quale sono l'immagine di Maria Vergine e San Giovanni di rilievo»<sup>14</sup>. L'inserimento pertanto della *Croce dipinta* in una macchina lignea, come in quella della Matrice di Collesano (Palermo) del 1555, con il Cristo realizzato in mistura mentre i dolenti in legno, giustifica nella *Croce dipinta* di Castelbuono, la presenza degli angeli adoranti nei due capicroce solitamente destinati alle figure dei dolenti<sup>15</sup>. La *Croce* di Castelbuono, che segna l'inizio della commistione in complesse macchine che ripropongono il tema della Crocifissione con figure realizzate in scultura e altre in pittura, è



Fig. 2 - Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso ligneo* (recto), fine del XV secolo, chiesa del Carmine, Sciacca.

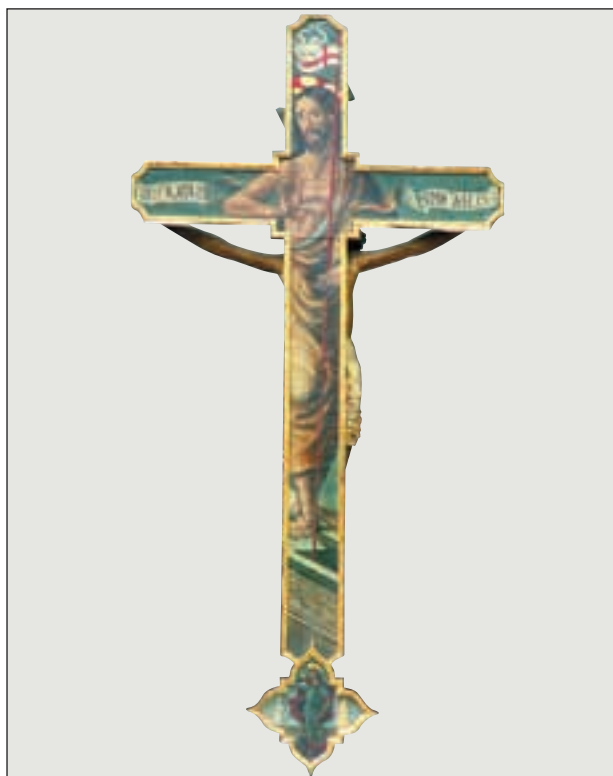


Fig. 3 - Bottega di Riccardo Quartararo, *Croce dipinta* (verso), fine del XV secolo, chiesa del Carmine, Sciacca.

interessante anche perché conserva l'originaria cornice lignea magistralmente intagliata. La presenza di cornici simili, caratterizzate da foglie di cardo e parti terminali a forma di pigna, in trittici e polittici dei paesi delle Madonie, convalida l'ipotesi di una scuola di intagliatori locali che operavano parallelamente a quelli più noti dell'area messinese<sup>16</sup>. Significativo esempio ne è quella della Chiesa Madre di Termini Imerese, opera del 1484 dipinta da Pietro Ruzzolone, indicata come modello all'intagliatore Giacomo Di Leo per la ricordata *Croce dipinta* della Chiesa Madre di Vicari, opera perduta del pittore Nicolò da Pettineo del 1513<sup>17</sup>.

Nella Chiesa Madre di Petralia Sottana (Palermo) si trovava un *Crocifisso* di legno dorato che sino al 1599 era posto sopra un architrave<sup>18</sup>, ulteriore segno della diffusione di tale tipologia di opere nell'area madonita, ma non solo. Difatti nella Chiesa Madre di Castelvetrano, in provincia di Trapani, il *Crocifisso* ligneo è ancora posto su un architrave.

Un'altra *Croce* composta, con il *Crocifisso* ligneo finemente scolpito e il Risorto dipinto nel verso, è quella della chiesa del Carmine di Sciacca (Agrigento) (Figg. 2-3), forse proprio la croce indicata nel 1503 a modello dal Guastapani all'intagliatore Salvatore Pillinito che, come si è detto, potrebbe essere allora opera del Quartararo e dei suoi collaboratori<sup>19</sup>. Questa croce, come quella della Chiesa Madre di Enna, giunge priva di cornice.

Tornando alle Madonie, il Di Marzo ritrovava un documento relativo alla realizzazione nel 1504 di un *Crocifisso* per la confraternita del SS. Salvatore con sede nella Chiesa Madre di Caltavuturo (Palermo), che doveva essere esemplato su quello della chiesa dei «Santi quaranta del Casalotto»<sup>20</sup>. Il *Crocifisso*, eseguito nel 1504 da Salvatore Pellinito e dorato da Giacomo Calvagno, è stato di recente identificato da Vincenzo Abbate con quello esistente nella sacrestia della stessa Matrice<sup>21</sup>. Dotato di un lungo perizoma, appare legato





Fig. 4 - Vincenzo Pernaci (attr.), *Crocifisso in mistura* (recto), 1555, Chiesa Madre, Collesano.



Fig. 5 - Sillaro, *Croce dipinta* (verso), 1555, Chiesa Madre, Collesano.

ancora a moduli quattrocenteschi, distinguendosi da quello della prima metà del Cinquecento dello stesso centro della Badia, chiesa di Santa Maria La Nuova, proveniente dalla chiesa della Badia in Terravecchia, che si avvicina a quelli di più matura ispirazione rinascimentale<sup>22</sup>. Il riferimento a maestri intagliatori madoniti viene confermato da quella complessa macchina lignea che è la citata *Croce* della Chiesa Madre di Collesano, datata 1555, firmata per la parte dipinta dal Sillaro, pittore della cerchia di Vincenzo da Pavia, e per la parte scultorea, secondo il Di Marzo, riferibile a Vincenzo Pernaci che aveva realizzato una composizione analoga nel 1539, andata perduta, per la chiesa di Sant'Antonio di Prizzi (Palermo)<sup>23</sup>. Un'altra opera simile, pure perduta, era nella Chiesa Madre di Polizzi (Palermo)<sup>24</sup>. Al Pernaci Vincenzo Abbate riferisce anche la macchina lignea con l'*Assunta* della chiesa di Santa Maria La Vecchia di Collesano<sup>25</sup>.

La complessa macchina lignea della Matrice di Collesano (Figg. 4-5), sorretta da una trabeazione,

come già quella di Castelbuono, è posta su una base curvilinea con due figure mostruose con elementi conclusivi fitomorfi di tralci acantiformi che reggono fiori dal cui nodo si dipartono due elementi a mo' di candelabra su cui poggiano le sculture della Madonna e San Giovanni e al centro il Crocifisso in mistura inserito in una croce dai capicroce gigliati. Nel verso sono dipinte la figura del Risorto sull'avello scoperchiato, nei bracci laterali e nei capicroce quelle dei Profeti Geremia, Isaia e Davide e dei Padri della Chiesa Gregorio Magno, Agostino e Ambrogio.

Le croci di Castelbuono e Collesano per la tipologia rimandano ad analoghi prototipi astili d'argento, come la *Stauroteca* di Pietro di Spagna dell'Abbazia di San Martino delle Scale<sup>26</sup>. Permane questo modello in opere più tarde e, dunque, cronologicamente più vicine al complesso di Collesano, come la *Stauroteca* della Cattedrale di Catania, oggi esposta al Museo Diocesano della città, che l'Accascina attribuisce ad Antonio Archifel, attivo nella prima metà del XVI secolo,



Fig. 6 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso ligneo*, 1571, chiesa di Santa Caterina, Cammarata.



Fig. 7 – Vincenzo Pernaci (attr.), *Crocifisso ligneo*, metà del XVI secolo, chiesa di Santa Maria degli Angeli, Palermo.

caratterizzata dalla presenza ai lati della croce di due angeli reggi cartigli<sup>27</sup>. Tale schema di ascendenza gotica era presente anche in altri esemplari lignei, come il *Crocifisso gonfalone*, ora frammentario, della chiesa di Santa Caterina di Cammarata (Agrigento), opera tarda, del 1571, che ricorda ancora modelli di ispirazione spagnoleggiante e che propone analogamente alla base su due tralci a candelabra la Madonna e San Giovanni pure di fattura lignea<sup>28</sup> (Fig. 6).

Per analogia con il *Cristo* in mistura della croce di Collesano è stato possibile riferire pure al Pernaci il *Crocifisso* ligneo della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Palermo, detta la Gancia, di committenza francescana<sup>29</sup> (Fig. 7). Giulia Davì ha pertinentemente attribuito allo stesso scultore della Chiesa Madre di Collesano (il Pernaci per Di Marzo) il *Crocifisso* ligneo della chiesa di San Giacomo dello stesso centro (Fig. 8) e quello oggi nella Chiesa Madre di Termini Imerese, proveniente dalla chiesa di San Giacomo, già Matrice della stessa cittadina, datandolo di



Fig. 8 – Vincenzo Pernaci (attr.), *Crocifisso ligneo*, metà del XVI secolo, chiesa di San Giacomo, Collesano.

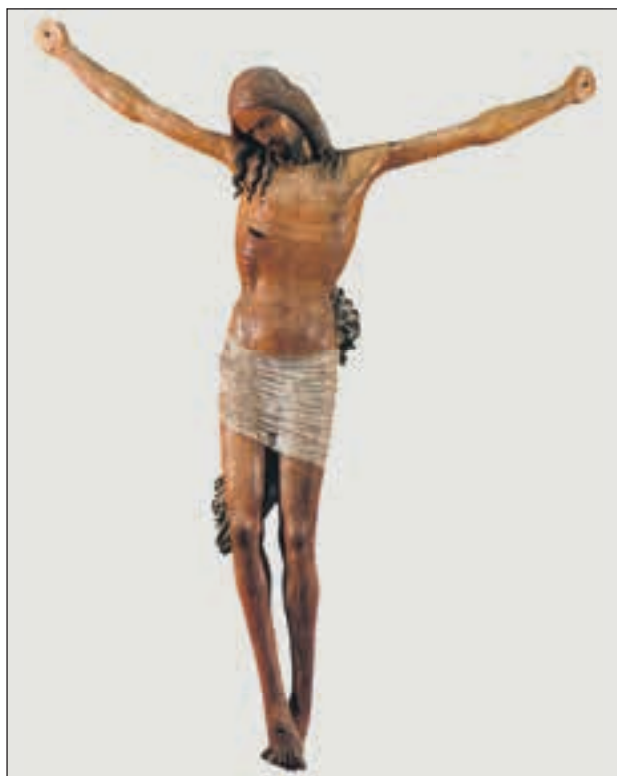


Fig. 9 – Vincenzo Pernaci (attr.), *Crocifisso in mistura*, metà del XVI secolo, Chiesa Madre, Termini Imerese

conseguenza intorno al 1555 (Fig. 9)<sup>30</sup>. L'unica opera superstite conosciuta del Pernaci è la porta a due ante del Tesoro della Cattedrale di Palermo (ex sacrestia dei Canonici) del 1569, raffinatissimo lavoro di intarsio ma non scultorea<sup>31</sup>. Giulia Davì, peraltro, distingue la mano delle sculture lignee dei dolenti e dell'intera macchina di Collesano, per il quale accetta con riserve il nome del Pernaci proposto dal Di Marzo<sup>32</sup>, da quella del Cristo in mistura della stessa.

Non si può non ricordare la presenza a Palermo nella chiesa di San Domenico del *Crocifisso* in mistura realizzato da Giovanni Matinati prima del 1514 (Fig. 10)<sup>33</sup>. Maurizio Vitella a questo proposito nota che «della famiglia messinese dei Tifano (o Tofano) detta «de li Matinati» solo recentemente si è in parte ricostruita la genealogia, ed attraverso la ricognizione ad una serie di Crocifissi rinvenuti in varie città della Sicilia si è potuto constatare come il linguaggio compositivo era costantemente caratterizzato da moduli allungati, ancora legati al mondo tardo-gotico,

ma rinvigoriti da una volumetria che tornisce i corpi secondo un'ascendenza franco-provenzale caricandoli di un'accettazione patetica che culmina nella testa pittoricamente definita»<sup>34</sup>. La più antica notizia della famiglia dei Matinati risale al 1447, quando «magister Paolus tifanus alias matinati de nobile civitate Messane» s'impegnava a dipingere «un piccolo Crocifisso a rilievo in legno e gesso» per la confraternita di San Giacomo La Massa di Palermo, attestando la presenza nella città di un modello della famiglia dei «crocefissai» messinesi già a quella alta data<sup>35</sup>. Si ricorda anche che nel 1469 Jacopo e Paolo dei Matinati scolpivano il *Crocifisso* in mistura per la Chiesa Madre di Licata (Agrigento), per il quale Francesca Campagna Cicala ritiene sia stato fonte d'ispirazione il *Crocifisso* di gusto tardo-gotico del XV secolo del Museo Regionale di Messina e che considera «responsabile di tutta la produzione successiva» in questa particolare tecnica<sup>36</sup>. Evidenti affinità stilistiche e tipologiche con i crocifissi in mistura citati mostrano ancora significativamente due esemplari, realizzati con la stessa tecnica, uno del Duomo di Santo Stefano di Milazzo (Messina), attribuito a Giovannello Matinati e datato alla prima metà del XVI secolo (Fig. 11)<sup>37</sup> e l'altro, coevo, della Chiesa Madre di Santa Maria Assunta di Tortorici (Messina), da riferire alla stessa area culturale, sia pure con l'evidente varietà del più articolato perizoma, che fa ricondurre l'opera alla produzione artistica della bottega dei Pilli<sup>38</sup> (Fig. 12). A questo gruppo Caterina Ciolino accosta il *Crocifisso* di Colella di Jacopo del 1508, oggi del Museo Diocesano di Nicotera (Reggio Calabria), e quelli, riferiti o ai Matinati o alla loro bottega, della Chiesa Madre di Tusa (Messina) (Fig. 13), della pinacoteca di Castoreale (Messina) - proveniente dalla chiesa di Santa Maria degli Angeli -, della Chiesa Madre di San Piero Patti (Messina), della Chiesa Madre di Montalbano Elicona (Messina), e della chiesa dei Catalani di Messina<sup>39</sup>. La studiosa ricorda ancora che nel 1520 Francesco Matinati si era obbligato a modellare un *Crocifisso* in mistura per la chiesa dello Spirito Santo di Messina, come quello «di la matrici ecclesia di missina», che aveva



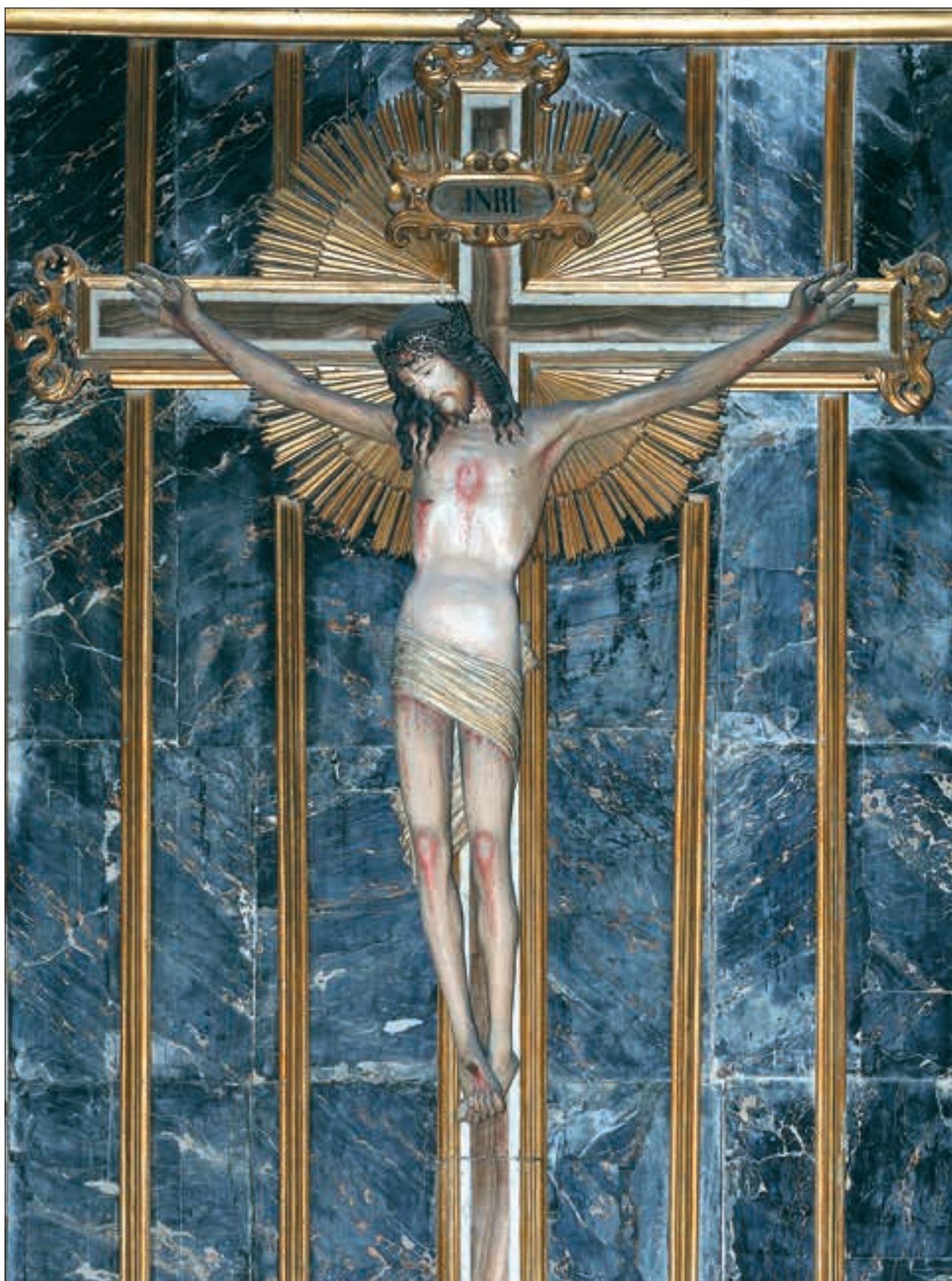


Fig. 10 – Giovanni Matinati, *Crocifisso in mistura, ante 1514*, chiesa di San Domenico, Palermo.

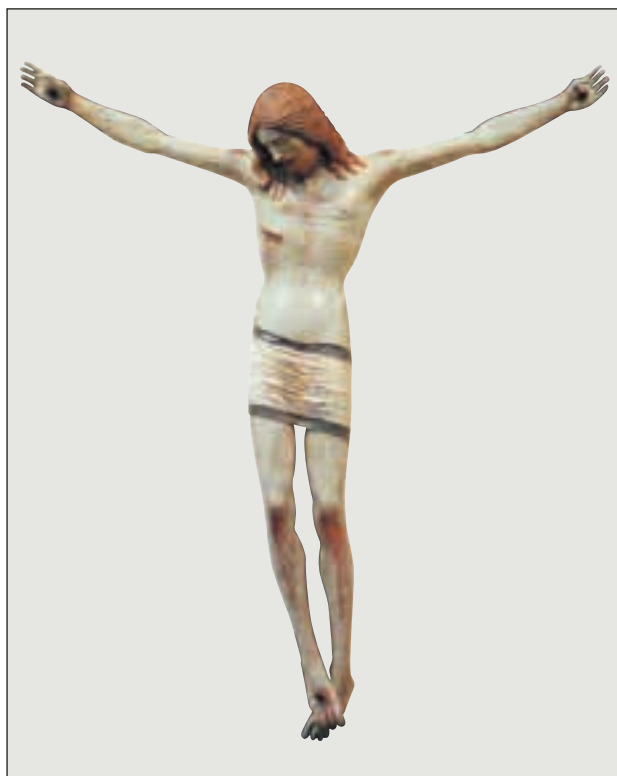


Fig. 11 – Giovannello Matinati (attr.), *Crocifisso in mistura*, prima metà del XVI secolo, Duomo di Santo Stefano, Milazzo.

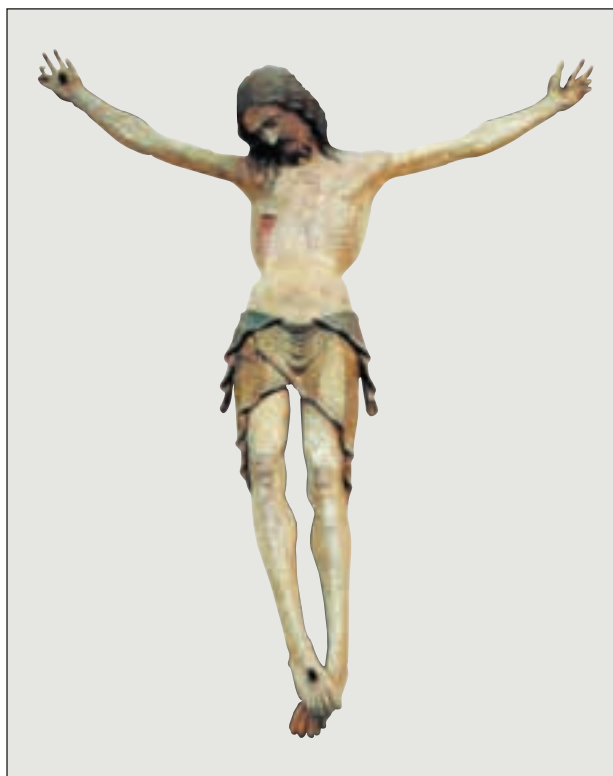


Fig. 12 – Bottega dei Pilli, *Crocifisso in mistura*, prima metà del XVI secolo, Chiesa Madre di SS. Maria Assunta, Tortorici.

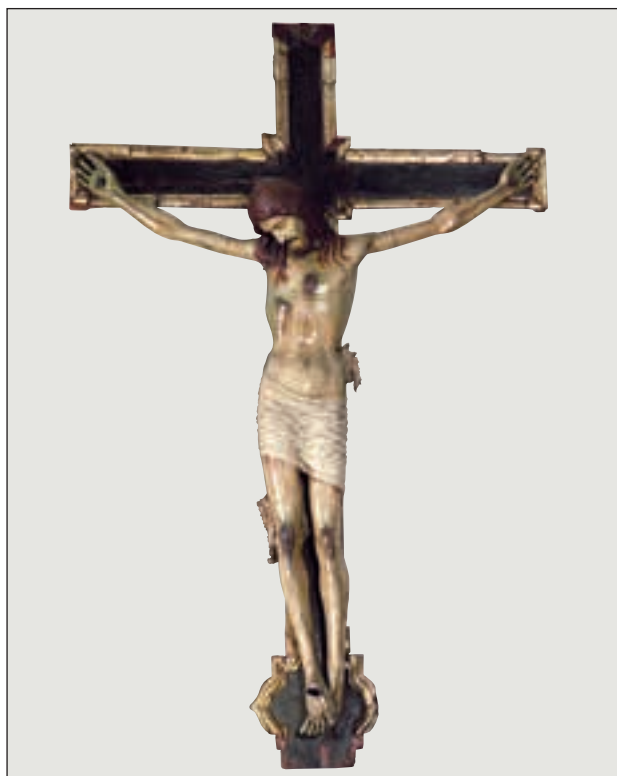


Fig. 13 – Bottega dei Matinati (attr.), *Crocifisso in mistura*, prima metà del XVI secolo, Chiesa Madre, Tusa.

realizzato il padre Giovannello nel 1503 e che andò distrutto nel terremoto del 1908<sup>40</sup>.

Un atto del 1549 che stipulava la società tra Giovannello de' Matinati e il prete Francesco di Greguzio «crocifissai» informa della tipologia di «varie stampe o forme di lor pertinenza e di grandezze diverse, da farvi Crocefissi di sette palmi, ovvero quelli ad uso di confraternite, o altri più piccoli d'un palmo e mezzo soltanto»<sup>41</sup>.

Il *Crocifisso* della chiesa di San Domenico di Palermo dei Matinati veniva indicato come modello nell'atto di commissione del 1517 da parte di Pietro de Lacio ad Antonello Gagini per il *Crocifisso dell'Abbondanza* realizzato negli anni 1519-1523 per la Chiesa Madre di Alcamo (Fig. 14)<sup>42</sup>. Il *Crocifisso* di Antonello Gagini si inserisce nell'equilibrio dell'arte rinascimentale per le forme armonicamente proporzionate e la resa anatomica realizzata con magistrale e moderato plasticismo che lo distingue dal prototipo indicato dalla committenza. Esso si pone come modello di altri crocifissi in mistura, come quelli della Chiesa Madre



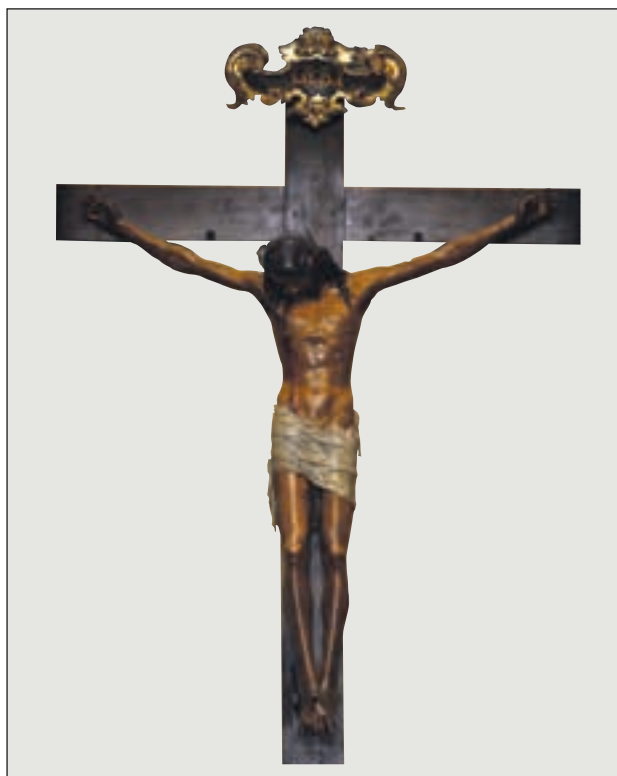


Fig. 14 – Antonello Gagini, *Crocifisso in mistura*, 1519-23, Chiesa Madre, Alcamo.

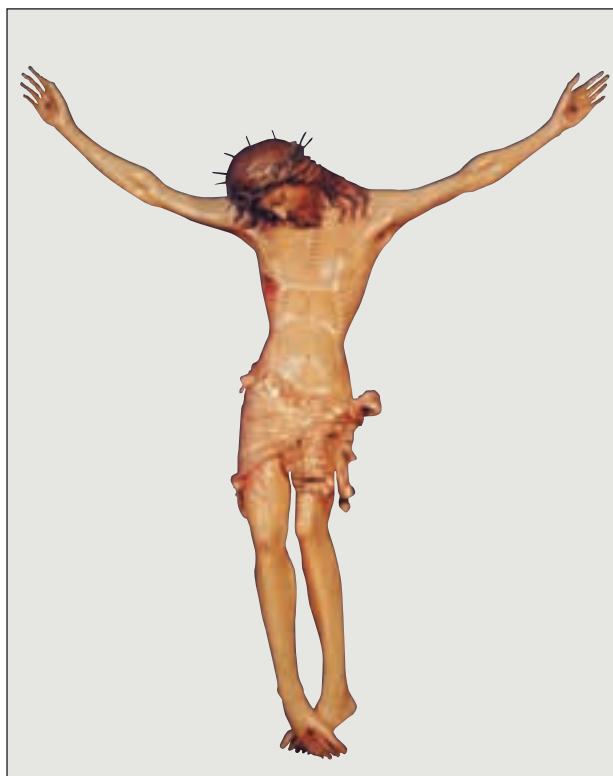


Fig. 15 – Bottega di Antonello Gagini (attr.), *Crocifisso in mistura*, 1547, chiesa del SS. Salvatore, Monreale.

di San Leone di Assoro (Enna), della chiesa di San Francesco di Ciminna (Palermo) - entrambi dello stesso scultore - e della chiesa del SS. Salvatore, detta la Collegiata, di Monreale (Palermo) del 1547<sup>43</sup>, forse maggiormente dovuto ad interventi della bottega antonelliana (Fig. 15). Sullo stesso modello Domenico Didama (o Didamo) aveva esemplato il *Crocifisso* del convento di Santa Maria di Gesù di Alcamo (Trapani) del 1514<sup>44</sup>. Il Matranga nota che «Antonello Gagini eseguì per alcune chiese e confraternite due crocifissi, un San Michele e una Pietà in mistura, formati cioè in un impasto speciale, simile allo stucco, che i plasticatori spagnoli avevano, come sembra, introdotto nell'isola dalla lor patria nel XV secolo e i Matinati di Messina adoperarono con successo fin dai primi anni del XVI secolo, oscurando la fama del biscagliese Domenico Didamo»<sup>45</sup>.

Si inserisce nello stesso ambito culturale anche un altro *Crocifisso* della Chiesa Madre di Termini Imerese, che, qualora sia effettivamente da identificare con quello che si era obbligato a

realizzare nel 1511 il già ricordato Giacomo Di Leo per la chiesa di Santa Caterina di quel centro, come ritiene Gioacchino Di Marzo, sarebbe opera certa di questo maestro termitano<sup>46</sup> (Fig. 16). Questo *Crocifisso* ligneo della Chiesa Madre di Termini Imerese non è solo straordinariamente affine all'altro in mistura della stessa Matrice riferito al Pernaci e datato intorno al 1555, ma anche a quello stesso della macchina lignea della Chiesa Madre di Collesano (con il verso dipinto recante appunto la data 1555 e la firma del pittore Sillaro) e agli altri già a questo accostati e tutti strettamente dipendenti dai ricordati prototipi dei Matinati. Dal documento del 1511 si rileva che Giacomo Di Leo si era obbligato a realizzare un «Crocifisso in legno con sua conetta in piede per quella chiesa di S. Caterina, simile ad un altro già esistente in S. Sebastiano», che il Di Marzo pensa possa essere «il medesimo, che, proveniente dalla chiesa anzidetta, vedesi ora nella sacrestia della Chiesa Madre di Termini, pregevole per molta espressione del volto e per la sveltezza delle forme in mezzana grandezza, benché mal ridipinto con



Fig. 16 – Giacomo Di Leo (attr.), *Crocifisso in mistura* (part.), 1511, Chiesa Madre, Termini Imerese.

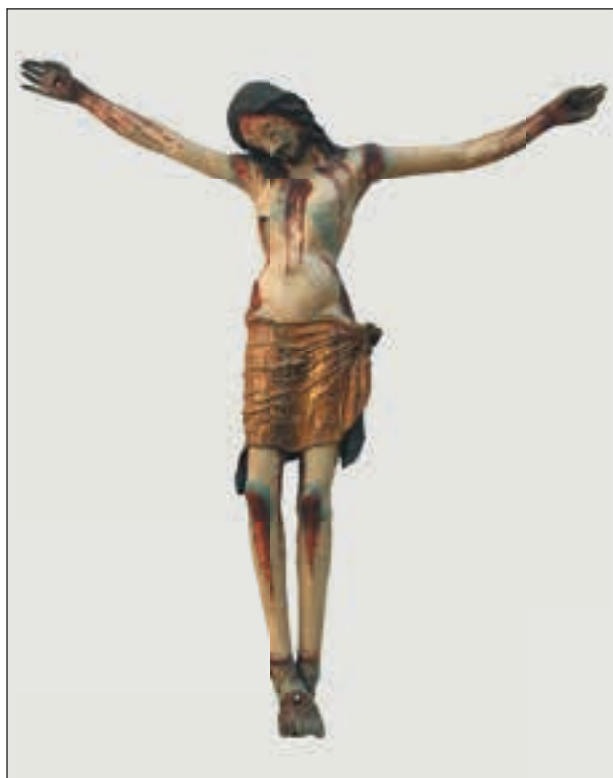


Fig. 17 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso in cartapesta*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo.

tutta la croce, sormontata da un pellicano pure ad intaglio»<sup>47</sup>. La croce originaria non esiste più ma il Crocifisso oggi si trova nella cappella del Battistero della medesima Chiesa Madre<sup>48</sup>. La straordinaria somiglianza tra i crocifissi sia lignei che in mistura attribuiti ora al Di Leo e ora al Sillaro, tramite ipotesi di studio basate su documenti, lascerebbero comunque propendere per la produzione di una stessa bottega in cui si succedono i due maestri - prima il Di Leo documentato dal 1510 (1511) al 1513 e poi il Pernaci, dal 1539 al 1564 – o, comunque, di due botteghe attive nella stessa area occidentale della Sicilia, gravitante intorno alle Madonie, attente ai modelli diffusi dai Matinati e che risentono anche delle novità gaginiane. Improntati ad una maggiore pacatezza e compostezza delle forme, in linea con i modelli dei Matinati, risultano, infatti, i crocifissi riferiti ora al di Leo ora al Pernaci, mentre si allontanano dal modello del *Crocifisso* di San Domenico di Palermo e da quello ad esso ispirato del Gagini di Alcamo quelli di Monreale e Assoro, più tesi e drammatici.

Alla stessa area di produzione si riferisce anche il *Crocifisso* del Museo Diocesano di Palermo (Fig. 17)<sup>49</sup>. Il restauro scientifico operato da Mauro Sebastianelli lo ha restituito all'originaria qualità artistica e ha consentito di precisare, tramite approfondite indagini propedeutiche, che si tratta non di un'opera in mistura, come ritenuto finora, ma di un raro e singolare manufatto in cartapesta, forse il più antico realizzato con questa tecnica e uno dei pochi superstiti in Sicilia<sup>50</sup>. L'opera (inv. Collura-Di Natale n. 528), che giunse nel 1970 dalla chiesa di San Nicolò lo Gurgo di Palermo<sup>51</sup>, si può pertanto considerare prodotto del primo quarto del Cinquecento, affine alla produzione della bottega gaginiana, sempre memore dell'esemplare alcamese di Antonello ma non lontano dal comune modello dei Matinati. Il restauro ha riportato in luce la forte policromia che accentuava la carica volutamente drammatica e coinvolgente dell'opera, sia pure nella piena compostezza della maturità culturale del periodo. La ricchezza decorativa è espressa anche dalle





Fig. 18 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso in cartapesta* (part. del perizoma, verso), primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo.

decorazioni auree del perizoma, riemerse sotto strati di sporco e ridipinture. Proprio la forma ridotta ed essenziale del perizoma caratterizza l'ambito di estrazione dell'opera, distinguendola da quelle quattrocentesche in cui il Cristo crocifisso reca solitamente un perizoma più lungo e da quelle barocche in cui è reso in maniera più mossa e articolata (Fig. 18). Esemplare tardo-quattrocentesco di riferimento si può considerare il *Crocifisso* ligneo della confraternita di San Vito di Palermo (Fig. 19), individuato di recente da Pierfrancesco Palazzotto, che è caratterizzato da un più lungo e lineare perizoma, con annodatura centrale e formato ormai da un'unica tipologia di stoffa, e dal capo reclinato accompagnato da movimento delle ciocche dei capelli divisi al centro che appare simile al nostro.

Si distingue poi per originalità e si rileva elettivamente vicino sia per tipologia sia per stile a quello del Museo Diocesano, il *Crocifisso* del monastero di San Michele di Mazara del Vallo (Trapani), opera del tardo Quattrocento-primo



Fig. 19 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso ligneo*, fine del XV secolo, oratorio di San Vito, Palermo.

Cinquecento, posto su una croce con braccia terminanti con tabelle circolari dipinte e anch'esso realizzato in una tecnica particolare che si distingue sia dalla cartapesta sia dalla mistura (Fig. 20)<sup>52</sup>. Ulteriore e stringente raffronto stilistico offre inoltre l'inedito *Crocifisso* in legno del Duomo di Piazza Armerina, che giunge lacunoso e bisognoso di restauro<sup>53</sup> (Fig. 21).

La tecnica della mistura utilizzata da Antonello Gagini viene tramandata dalla deposizione di un collaboratore di bottega al processo intentatogli nel 1518 da Lorenzo Guastapani, pittore la cui attività è documentata dal 1498 al 1518, cui solitamente Antonello affidava la coloritura, «l'ornamentazione policroma dei marmi, degli intagli e della plastiche»<sup>54</sup>. Proprio dagli atti del processo si rileva che, per incarico di Antonello Gagini, aveva tra l'altro ridipinto un «crucofixo chi andau a Marsala» per schiarire il colore «un poco scuretto» già dato da un certo «pisani pinturii»<sup>55</sup>.

Per le opere in misura erano usati «gesso, cenere, colla, frammisti a ritagli di cimosa di



Fig. 20 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso in tecnica mista*, fine del XV – inizi del XVI secolo, monastero di San Michele, Mazara del Vallo.



Fig. 21 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso ligneo*, prima metà del XVI secolo, Duomo, Piazza Armerina.

tessuto che venivano amalgamati in appositi stampi su una struttura di assi di legno; i pezzi, poi tirati fuori dalle matrici, venivano ripuliti e congiunti insieme da stucco con cui si correggevano eventuali imperfezioni<sup>56</sup>, dopo di ciò «la scultura ottenuta veniva ben levigata e preparata a ricevere la policromia dell'incarnato e del sangue delle ferite, con l'applicazione di oro sul perizoma decorato poi a ramages»<sup>57</sup>. Dallo stesso documento si rileva che Antonello Gagini usava anche la tecnica della cartapesta, «carte piste», da distinguere da quella che verrà in uso nel periodo barocco<sup>58</sup>, affine, ma non uguale, a quella della «mistura seu stucco»<sup>59</sup>, come spiega dettagliatamente Mauro Sebastianelli *infra*.

Alla fine del Cinquecento e all'inizio del secolo successivo l'immagine del Cristo sarebbe cambiata radicalmente rispetto a quella riscontrata finora, giungeva infatti in Sicilia l'eco della Controriforma, che diffuse le sue ideologie con ineludibili riflessi nelle tematiche iconografiche e nei derivati messaggi simbolici dei crocifissi,

soprattutto francescani. Già nel XVI secolo erano stati pubblicati testi come quello del Gilio, *Degli errori dei Pittori circa l'istorie*, del 1564, che spinge ad abbandonare temi profani in favore di un'iconografia per la pittura sacra «onesta e divota», secondo i «canoni tridentini»<sup>60</sup>. Nel 1582 venne poi pubblicato il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Paleotti che sottolineava la funzione coinvolgente dell'arte che deve «dilettare, insegnare e muovere»<sup>61</sup>, cioè commuovere il fedele. Seguendo tali direttive si delineano, dunque, in Sicilia soluzioni iconografiche che, relativamente alla diffusione dell'immagine del Cristo crocifisso, trovano all'inizio del Seicento la maggiore espressione storica e artistica in Frate Umile da Petralia (Soprana)<sup>62</sup>. Giovanni Francesco Pintorno, frate laico francescano, viene definito da Gioacchino Di Marzo «statuario in legno (...) di gran merito» per i suoi «Cristi in croce stupendi ne' quali riuscì eccellente»<sup>63</sup>. Dell'artista, autore per tradizione di 33 crocifissi<sup>64</sup>, si ricordano quello della Chiesa Madre di Petralia Soprana<sup>65</sup> e quello

del 1637 circa della Chiesa Madre di Campobello di Mazara (Trapani)<sup>66</sup>. Anche in questo momento storico, come era avvenuto nei secoli precedenti, i crocifissi che diffondeva quest'artista francescano presentavano tipologie strettamente raffrontabili con gli esemplari spagnoli, sia del secolo precedente che coevi<sup>67</sup>. Anche fuori dell'Italia si ebbe, infatti, una notevole diffusione dell'ideologia controriformistica nei territori baluardi di un cattolicesimo imperante, come la Spagna. Appare quindi consequenziale la circolazione nell'isola di modelli iberici indicati ancora agli artisti locali dalla committenza spagnola, in ogni caso legata a comuni ambienti della Controriforma. Il crocifisso barocco avrebbe talora presentato anche alcune variazioni riassumendo dettagli iconografici

abbandonati da quello dei secoli XIV-XV. Il Cristo del Seicento, infatti, passando, come nota Negri Arnoldi «dalla mortificazione mistica medievale alla mistica esaltazione barocca»<sup>68</sup>, ad esempio, avrebbe riproposto la particolarità degli occhi aperti, ma rivolti al ciclo, prefigurando già un superamento del momento della morte verso la Resurrezione, talora di nuovo due chiodi ai piedi, le braccia inarcate verso l'alto e il volto verso il cielo, il perizoma svolazzante, come era il vessillo del Risorto delle croci dipinte siciliane. Sembra così quasi riunirsi nell'unica figura del Crocifisso barocco la duplice versione del Cristo umano e morente da un lato e di quello divino e risorto dall'altro, in una sintesi di terreno e trascendente, di irresolubile mistero e di certezze incrollabili.

Note

- 1 M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, premessa di M. Calvesi, Palermo 1992. Per le croci dipinte in Italia cfr. E. SANDEBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana*, Verona 1929, II ed. Roma 1980.
- 2 M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte...*, 1992, pp. 111-113.
- 3 Per l'iconografia della Crocifissione si veda anche *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra a cura di T. Verdon, Milano 2010.
- 4 Per Riccardo Quartararo si veda M. ANDALORO, *Riccardo Quartararo dalla Sicilia a Napoli*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte", Università di Roma, a.a. 1974-75 e 1975-76, Roma 1976, pp. 81-124; F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della cultura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, pp. 161-171; P. SANTUCCI, *Su Riccardo Quartararo. Il percorso di un maestro mediterraneo nell'ambito della civiltà Aragonesa*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 2, maggio 1996, pp. 32-57; T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale 1484-1557*, Napoli 1998, pp. 21-64; M. G. PAOLINI, *La pittura a Palermo e nella Sicilia occidentale negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra a cura di T. VISCUSO, Siracusa 1999, pp. 151-161.
- 5 M.C. DI NATALE, scheda n. 19, in *Le croci...*, 1992, pp. 143 e 93-98.
- 6 M.C. DI NATALE, scheda n. 17, in *Le croci...*, 1992, p. 141; M.G. PAOLINI, *La pittura...*, 1999, p. 161.
- 7 M. ANDALORO, *Riccardo Quartararo...*, 1976, pp. 81-124.
- 8 G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo 1880-83, vol. III (ristampa 1980), p. 676.
- 9 *Ibidem*.
- 10 L'opera è descritta nella Visita Pastorale del 1597 dell'Archivio Diocesano di Cefalù, serie X, *Visite Pastorali*, n. 25, n. continuato 343, c. 377v, notizia gentilmente segnalatami da Salvatore Anselmo che ringrazio.
- 11 R. TERMOTTO, *Sclafani Bagni. Profilo storico e attività artistica*, Sclafani Bagni 2003, pp. 107-108.
- 12 C. GUASTELLA, scheda n. 6, in *Opere d'arte dal XII al XVII secolo. Interventi di restauro e acquisizioni culturali*, Palermo 1987, p. 53. Per il catalogo delle opere di Riccardo Quartararo cfr. M. ANDALORO, *Riccardo Quartararo...*, 1976, pp. 81-124. Cfr. pure M.C. DI NATALE, *Le croci...*, 1992, p. 93.
- 13 M.C. DI NATALE, *Le croci...*, 1992, p. 93.
- 14 A. MOGAVERO FINA, *Notizie sull'antica Matrice Maria SS. Assunta*, Palermo 1978, p. 14. Cfr. pure M.C. DI NATALE, *Le croci...*, 1992, p. 98.
- 15 M.C. DI NATALE, *Le croci...*, 1992, p. 98.
- 16 Cfr. G. DI MARZO, *I Gagini...*, vol. III (ristampa 1980), 1880-83.
- 17 G. DI MARZO, *I Gagini...*, vol. II, (ristampa 1980), 1880-83, p. 676 della rist. del 1980. Cfr. pure M. C. DI NATALE, *Le Croci...*, 1992, pp. 72-83 e pp. 137-138.
- 18 P. BONGIORNO, L. MASCELLINO, *Storia di una "Fabbrica". La Chiesa Madre di Petralia Sottana*, prefazione di mons. C. Valenziano, Palermo 2007, p. 34.
- 19 Cfr. M.C. DI NATALE, scheda n. 20, in *Le croci...*, 1992, p. 145.
- 20 G. DI MARZO, *I Gagini...*, 1880-83, vol. III (ristampa del 1980), p. 682, doc. CCCVII. Cfr. pure M.C. DI NATALE, *Le croci...*, 1992, p. 100.
- 21 V. ABBATE, *Matta me pixit: la congiuntura flandro-iberica e la cultura figurativa nell'entroterra madonita*, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, p. 131. L'opera è stata schedata da S. Anselmo, *La scultura lignea*, in *Caltavuturo. Atlante dei Beni Culturali*, a cura di L. Romana, Palermo 2009, scheda n. 1, pp. 217-218.
- 22 S. ANSELMO, *La scultura...*, in *Caltavuturo...*, 2009, scheda n. 2, pp. 219-220.
- 23 G. DI MARZO, *I Gagini...*, 1880-83, vol. III (ristampa del 1980), p. 693.
- 24 V. ABBATE, scheda n. 12 in *XII Catalogo di opere d'arte restaurate (1978-1981)*, Palermo 1984, p. 64 nota 5 riporta un brano del ms. del XVIII secolo di G. Di Giovanni, *Documenti per la Storia di Polizzi*, ms. del XVIII secolo, copia in collezione privata, in cui fa riferimento ad un complesso ligneo con Crocifisso simile a quello di Collesano. Cfr. pure M.C. DI NATALE, scheda n. 25, in *Le croci...*, 1992, p. 150.
- 25 V. ABBATE, scheda n. 12 in *XII Catalogo...*, 1984, pp. 62-66.
- 26 M.C. DI NATALE, *Dallo splendore della suppellettile all'aurea cromia della miniatura*, in *L'eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra (Abbazia di San Martino delle Scale, 23 novembre 1997 - 13 gennaio 1998), a cura di M.C. DI NATALE e F. MESSINA CICCHETTI, Palermo 1997, p. 146.
- 27 M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1976, p. 217.
- 28 M.C. DI NATALE, *Le croci...*, 1992, p. 106, che riporta la precedente bibliografia.
- 29 M.C. DI NATALE, *Nota introduttiva*, in P. LIPANI, *La Gancia. Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Palermo*, Palermo 1990, p. 7 e M.C. DI NATALE *Le croci...*, 1992, p. 104.
- 30 G. DAVÌ, scheda n. 6, in *XV Catalogo di opere d'arte restaurate (1986-1990)*, Palermo 1994, p. 56.



- 31 G. DI MARZO, *I Gagini...*, 1880-83, vol. III (ristampa del 1980), p. 694.
- 32 *Ibidem*.
- 33 M. VITELLA, "Ecce lignum Crucis". *L'iconografia del Cristo in Croce nel trapanese dal Rinascimento al Barocco*, in *Mysterium Crucis nell'arte trapanese dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di M. Vitella, Trapani 2009, pp. 43-54, che riporta la precedente bibliografia.
- 34 M. VITELLA, "Ecce lignum Crucis"..., 2009, p. 44. Cfr. pure F. Campagna Cicala, *Per la scultura lignea del Quattrocento in Sicilia*, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo della Mostra a cura di G. Cantelli, Roma 1981, pp. 109-110; G. MUSOLINO, *Matinati Giovanni*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, vol. III, a cura di B. PATERA, Palermo 1994, p. 218; C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi*, in *Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo*, a cura di G. BARBERA, "Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina", n. 13, Messina 2003, pp. 9-26.
- 35 C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi (1447 -1551)*, in *Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo*, a cura di G. BARBERA, "Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina", n. 13, Messina 2003, pp. 9-26, che fa riferimento al documento ritrovato da G. Bresc Bautier, *Artistes, patriens et confrères. Production et consommation de l'ouvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale (1348-1460)*, Roma 1979, pp. 63, 251, doc. LXI-A.
- 36 F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura lignea*, 1981, pp. 101-112. Cfr. pure M.C. DI NATALE, *Le arti decorative dal Quattrocento al Seicento*, in *Storia della Sicilia*, vol. IX (*Arti figurative e architettura in Sicilia*), Roma 1999, pp. 487-562. Per le vicende della cappella del Crocifisso della chiesa di Santa Maria La Nuova di Licata cfr. M.C. DI NATALE, *Committenza e devozione. Arte decorativa nel Monastero benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, in *Arte e spiritualità nella terra dei Tomasi di Lampedusa. Il Monastero benedettino del Rosario di Palma di Montechiaro*, catalogo della mostra a cura di M.C. DI NATALE e F. MESSINA CICCHETTI, San Martino delle Scale (Palermo) 1999, pp. 73-103, cfr. anche pp. 75-77, figg. 4-6.
- 37 C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi...*, in *Aspetti della scultura...*, 2003, pp. 9-26. Cfr. pure C. CIOLINO, scheda n. 5 in *Volontariato d'arte, sei lustri di restauri del Rotary Club di Sicilia e Malta*, a cura di G. CAMPO, Catania 2003, p. 42.
- 38 V. BUDA, scheda n. 4, in *Volontariato d'arte...*, 2003, pp. 40-41. Cfr. pure C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi...*, in *Aspetti della scultura...*, 2003, pp. 9-26.
- 39 C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi...*, in *Aspetti della scultura...*, 2003, pp. 9-26.
- 40 *Ibidem*, cfr. figg. 1 e 10.
- 41 C. CIOLINO, scheda n. 5, in in *Volontariato d'arte...*, 2003, pp. 42-43.
- 42 G. DI MARZO, *I Gagini...*, 1880-83, p. 258. Cfr. pure V. REGINA, *Antonello Gagini e le sculture cinquecentesche in Alcamo*, Alcamo 1969, pp. 47-48; H. W. KRUFF, *Antonello Gagini und seine sohne*, Munchen 1980, pp. 47-48; B. PATERA, *Gagini Antonello*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 131; G. BONGIOVANNI, scheda n. 1, in *Opere d'arte restaurate nella provincia di Trapani 1987-1996*, a cura di M.P. DEMMA, Trapani 1998, pp. 15-17 e M. VITELLA, "Ecce lignum Crucis"..., 2009, p. 44, che riporta la precedente bibliografia.
- 43 Cfr. A. CUCCIA, scheda n. 7, in *XIV Catalogo di opere d'arte restaurate (1981-1985)*, Palermo 1989, pp. 43-47; N. CONTINO, *Il Crocifisso dell'Abbondanza di Alcamo e gli altri Crocifissi in mistura di Antonello Gagini*, in *La memoria restituita. Gli interventi della Banca Don Rizzo a favore del patrimonio storico, artistico e culturale del territorio alcamese*, a cura di R. ALONGI e L. BIONDO, Alcamo 2008, pp. 31-39.
- 44 F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura lignea...*, in *Le arti decorative...*, 1981, pp. 101-112. Cfr. pure M.C. DI NATALE, *Le arti decorative...*, in *Storia della Sicilia*, vol. IX, 1999, p. 503.
- 45 C. MATRANGA, *Nuovi documenti su Antonello Gagini*, in "L'Arte", 12, 1909, pp. 133-146.
- 46 G. DI MARZO, *I Gagini...*, 1880-83, vol. III (ristampa 1980), p. 676. Cfr. pure M.C. DI NATALE, *Espressioni d'Arte sacra*, in M. VITELLA, *Gli argenti della Maggiore Chiesa di Termini Imerese*, Termini Imerese 1996, p. 18; M.C. DI NATALE, *Le arti decorative...*, in *Storia della Sicilia*, vol. IX, 1999, p. 511.
- 47 *Ibidem*.
- 48 G. DAVÌ, scheda n. 12, in *XIV Catalogo di opere d'arte restaurate (1981-1985)*, Palermo 1989, p. 65.
- 49 M.C. DI NATALE, *Arti minori nel Museo Diocesano di Palermo*, "Quaderno dell'Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia", n. 3, Palermo 1986, p. 42, fig. 12.
- 50 Per la scultura in cartapesta realizzata con la variante più tarda del periodo barocco cfr. R. CASCIARO, *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra (Milano 15 gennaio-30 marzo, 2008), Milano 2008. Per l'analisi delle differenti tecniche in uso in Sicilia tra mistura e cartapesta cfr. Mauro Sebastianelli, *infra*.
- 51 Cfr. P. PALAZZOTTO, *Il "Fondo Pottino-Collura". Per una storia delle collezioni del Museo Diocesano di Palermo*, in *Storia & Arte nella scrittura. L'Archivio Storico Diocesano di Palermo a 10 anni dalla riapertura al pubblico (1997-2007)*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Palermo 9-10 novembre 2007) a cura di G. Travagliato, Santa Flavia (Palermo) 2008, pp. 262, 278 nota 85.

- 52 M.C. DI NATALE, *Le croci...*, 1992, p. 100. Cfr. pure M.C. DI NATALE, *Le arti decorative...*, in *Storia della Sicilia*, vol. IX, 1999, pp. 503-504.
- 53 Ringrazio Mauro Sebastianelli per la segnalazione.
- 54 C. MATRANGA, *Nuovi documenti...*, in "L'Arte", 12, 1909, pp. 133-146. Cfr. pure A. CUCCIA, scheda n. 7, in *XIV Catalogo...*, 1989, pp. 43-47 e M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte...*, 1992, pp. 100 e 109 nota 14.
- 55 C. MATRANGA, *Nuovi documenti...*, in "L'Arte", 12, 1909, pp. 133-146.
- 56 *Ibidem*.
- 57 A. CUCCIA, scheda n. 7, in *XIV Catalogo...*, 1989, p. 44.
- 58 Cfr. R. CASCIARO, *La scultura in cartapesta...*, 2008.
- 59 C. MATRANGA, *Nuovi documenti...*, in "L'Arte", 12, 1909, pp. 133-146.
- 60 G.A. GILIO, *Degli errori dei Pittori circa l'histoire...*, Camerino 1564, in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, ed. a cura di P. BAROCCHI, vol. II, Bari 1969.
- 61 G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in cinque libri*, Bologna 1582, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di P. BAROCCHI, vol. II, Bari 1961.
- 62 Per Frate Umile da Petralia si veda: G. MACALUSO, *Frate Umile Pintorno da Petralia Soprana scultore del sec. XVII*, estratto da «Archivio Storico Siciliano», s. III, vol. XVII, 1968; S. LA BARBERA BELLIA, *Iconografia del Cristo in croce nell'opera di uno scultore della Controriforma: Fra Umile da Petralia*, in *Francescanesimo e cultura in Sicilia (sec. XIII-XVI)*, atti del Convegno internazionale di studi nell'ottavo centenario della nascita di San Francesco d'Assisi (Palermo 7-12 marzo 1982), "Schede medievali" nn. 12-13, gennaio-dicembre 1987, p. 396; R. LA MATTINA F. DELL'UTRI, *Frate Umile da Petralia*, Caltanissetta 1987; S. LA BARBERA, *Umile da Petralia*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 336.
- 63 G. DI MARZO, *I Gagini...*, 1880-83, pp. 710-711.
- 64 R. LA MATTINA, F. DELL'UTRI, *Frate Umile da Petralia. L'arte e il misticismo*, Caltanissetta 1986, p. 129, che riportano la precedente bibliografia. Cfr. pure M. VITELLA, "Ecce lignum Crucis"..., 2009, p. 47.
- 65 Cfr. A. CUCCIA, scheda n. 15, in *XV Catalogo di opere d'arte restaurate (1996-1990)*, Palermo 1994, pp. 91-94 e S. ANSELMO, *Le Madonie. Guida all'arte*, Palermo 2008, p. 137.
- 66 M. VITELLA, "Ecce lignum Crucis"..., 2009, p. 47.
- 67 Per la scultura lignea spagnola del periodo si veda J.J. MARTIN GONZALES, *Escultura barroca castellana*, Madrid 1971.
- 68 Per l'iconografia dei crocifissi del periodo barocco si veda anche F. NEGRI ARNOLDI, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in "Storia dell'Arte", 20, 1974, pp. 57-80.

# Il restauro del Crocifisso in «carta pista» del Museo Diocesano di Palermo

Mauro Sebastianelli

Collocazione	Museo Diocesano di Palermo
Soggetto	<i>Crocifissione</i>
Oggetto	Crocifisso in cartapesta policromo e dorato
Tecnica	Tempera e olio su supporto in cartapesta
Datazione	Primo quarto del XVI secolo
Autore	Ignoto
Misure	108 x 103 x 22 cm

## Descrizione dell'opera

Agli inizi del Quattrocento, con l'elezione di Ferdinando di Castiglia (1412), la Sicilia viene annessa alla Spagna per cui è possibile riconoscere diversi punti di contatto tra la corrente artistica catalana e le forme pittoriche, architettoniche e scultoree locali dell'isola<sup>1</sup>.

Tuttavia, contestualmente, si verifica anche lo sviluppo di una nuova corrente rinascimentale locale influenzata da artisti provenienti da altre regioni italiane, in particolare dalla Lombardia. Nella Sicilia del XV secolo giungono così non solo molti scultori, architetti e scalpellini, ma anche numerosi intagliatori del legno, affiancati da un'elita schiera di artisti siciliani che sviluppa l'arte del legno nelle più svariate maestranze. Tali maestri erano organizzati in botteghe, molto spesso basate su società familiari, garantendo la possibilità di molteplici scambi in favore di un ambiente artistico locale in continua crescita. Tutto ciò conduce alla nascita di nuovi e specifici manufatti, che rispondono agli interessi di numerosi committenti e che talvolta costituiscono i modelli per opere analoghe.

In questo contesto si inserisce la ricca produzione di crocifissi, sviluppata a Messina tra Quattrocento e Cinquecento da parte di artisti detti «crocifissai», legati talvolta a famiglie di pittori o scultori locali; di questi maestri si ha notizia dai diversi documenti d'archivio pubblicati alla fine del XIX ed agli inizi del XX secolo da Gioacchino Di Marzo e da Gaetano La Corte Cailler<sup>2</sup>. Tali artisti,

appartenenti alle famiglie dei Pilli, dei Comunella e soprattutto dei Matinati, si specializzano nella produzione quasi seriale di manufatti a carattere devozionale per una committenza sia laica che religiosa, siciliana e calabrese<sup>3</sup>, realizzando copie conformi di specifici modelli in legno e mistura, in mistura o in cartapesta<sup>4</sup>.

Oggi è possibile caratterizzare con maggiore precisione, grazie alle informazioni tecniche acquisite in occasione di alcuni recenti restauri, la tecnica cosiddetta in mistura - tuttora confusa con altre simili nella preparazione, ma differenti nei materiali - che le fonti dal Di Marzo al Matranga descrivono come un impasto di gesso, colla, cenere, carta, frammenti di paglia e di tessuti, definita appunto «mistura seu stuccu». Questo composto rappresenta uno dei materiali costitutivi di supporto per la realizzazione di manufatti eseguiti applicando l'impasto in appositi stampi, corrispondenti uno alla parte anteriore (recto) e l'altro alla parte posteriore (verso). Il modello che si ottiene incollando le due o più metà viene poi ricoperto da una preparazione a base di gesso e colla, successivamente decorato mediante la stesura del colore<sup>5</sup>. Generalmente con questo termine vengono definite altre tecniche antiche, che seppur con modeste varianti, rientrano in altre categorie artistiche, come per esempio la pastiglia<sup>6</sup> o la cartapesta<sup>7</sup>. Nello specifico la cartapesta, coeva alla mistura, veniva impiegata per la realizzazione di analoghi manufatti, verosimilmente attraverso l'utilizzo delle stesse matrici, come possiamo riscontrare in alcuni documenti relativamente alla produzione di Antonello Gagini, che impiegava, in base al contratto stipulato, la «mistura di stuccu» o la «carta pista»<sup>8</sup>.

Risulta, quindi, necessario rivedere e classificare con maggiore esattezza, la copiosa produ-





Fig.1 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, prima del restauro.

zione simultanea e sperimentale di manufatti in mistura, distinguendoli da quelli in cartapesta, per una maggiore conoscenza delle pratiche di bottega e una maggiore consapevolezza dell'evoluzione tecnica avvenuta nei secoli. La tecnica della cartapesta, che prevede, in alcuni casi, l'impiego di carta macerata, come descritto nel manoscritto *Libro d'arte* del 1470, conservato nel monastero di Santa Caterina a Norimberga, va accortamente differenziata da quella che prevede l'incollaggio ripetuto di più fogli soprammessi, descritta nel documento della Biblioteca Nazionale di Vienna del XV secolo, tecnica largamente utilizzata fino al XIX secolo<sup>9</sup>. Nell'Italia meridionale una maggiore definizione della produzione di manufatti in cartapesta si attesta solo nel XVII secolo con il riconoscimento del mestiere del cartapestaio, distinto da altre attività artistiche<sup>10</sup>. Le ragioni che hanno originariamente sostenuto l'impiego di questa tecnica, come certamente il basso costo dei materiali, la versatilità, o la straordinaria capacità di riprodurre altri materiali quali legno, bronzo e terracotta, si sostituiscono, proprio nel barocco, a favore di una produzione effimera e temporanea che determina, al contempo, il declino della stessa e della tecnica in mistura, come tecniche per l'imitazione della scultura policroma<sup>11</sup>. Nell'ambito messinese la produzione seriale di opere in mistura della famiglia dei Matinati fu particolarmente ricca, al punto che condizionò le numerose committenze nella scelta di questo nuovo stile scultoreo<sup>12</sup>; inoltre l'interesse sempre crescente per questa produzione a calco con materiali poveri si estende anche alle botteghe palermitane, dove le opere e l'attività dei Matinati sono viste come modello di riferimento. Proprio al *Crocifisso* realizzato da Giovannello Matinati entro il 1514 per la chiesa di S. Domenico a Palermo fece riferimento anche Antonello Gagini, in alcune sue opere più significative, per la Chiesa Madre di Alcamo, di San Francesco a Ciminna e di San Leone ad Assoro<sup>13</sup>.

Dalla seconda metà del XV secolo a Messina, oltre alla scuola dei Matinati, i documenti forniscono testimonianze relative alla bottega della famiglia dei Pilli, caratterizzata da un'attività molto

ricca che comprende attività di ammaestramento<sup>14</sup> e l'esecuzione non solo dei crocifissi ma anche quella delle icone, delle dorature dei gonfaloni e delle sculture in legno. Tra gli esempi più antichi troviamo il *Crocifisso in mistura* del 1496 realizzato da Girobino Pilli per la chiesa Madre di Ali Superiore (Messina).

Inoltre, a questi particolari crocifissi si rifanno, per affinità tipologica, quelli realizzati da un altro importante artista, Pietro della Comunella che si distingue con il *Crocifisso ligneo* realizzato per la chiesa di Sant'Antonio di Barcellona (Messina) soprattutto per una visione più pittorica che plastica, che non si riscontra invece nella produzione dei Matinati, più plasticamente realistica<sup>15</sup>.

Il *Crocifisso* del Museo Diocesano di Palermo (Fig. 1), databile entro il primo quarto del XVI secolo, proviene dalla chiesa di San Nicolò lo Gurgo<sup>16</sup>. Per Maria Concetta Di Natale (vedi anche *infra*), la scultura deriva dal prototipo di San Domenico per il forte dato naturalistico delle braccia tese, il capo fortemente reclino ed il pannello dalle pieghe quasi parallele<sup>17</sup>, e rappresenta un esempio della diffusione in Sicilia di opere in mistura o cartapesta tra il XV e il XVI secolo.

Il *Crocifisso* segue l'impostazione iconografica tipica della Sicilia tra Quattrocento e Cinquecento e si caratterizza per la sua funzione specificatamente devozionale. Il Cristo, collocato su una croce lignea priva di cartiglio, si sviluppa frontalmente, con il capo reclino sulla spalla destra; gli occhi e la bocca sono chiusi e conferiscono un'espressione di contenuta sofferenza, mentre i capelli scivolano sulle spalle e lungo un lato del volto. Il bacino è coperto da un aderente perizoma annodato sul fianco sinistro e i piedi incrociati presentano un solo chiodo<sup>18</sup>.

### **Tecniche esecutive: la mistura e la cartapesta**

Lo studio approfondito delle tecniche esecutive e dei materiali costitutivi di un'opera è indispensabile per la comprensione completa di un manufatto artistico; purtroppo, però, questa importante fase analitica viene ancora troppo spesso ignorata o trascurata, mentre risulta evidente che

essa costituisce un momento di conoscenza assolutamente essenziale, soprattutto in occasione di un restauro che comporta l'intervento diretto sull'opera d'arte. Un altro valido contributo può essere fornito dalle indagini scientifiche, sia non invasive che microdistruttive, condotte su campioni rappresentativi dell'opera in esame. Infatti i risultati ottenuti dalle analisi possono approfondire e chiarire ulteriormente le informazioni in merito alle procedure tecnico-esecutive del manufatto, talvolta anche mettendole in relazione ad un preciso momento storico, ad un'area geografica o ad una bottega.

In tal senso nella fase di progettazione dell'intervento di restauro è opportuno programmare le indagini diagnostiche nel modo più corretto, scegliendo tra quelle effettivamente più utili al caso specifico e considerando in maniera adeguata anche gli eventuali campionamenti da effettuare.

In questo caso è stato anche eseguito uno studio approfondito sulla particolare tecnica della mistura e della cartapesta attraverso opportuni confronti tra i dati ricavati in occasione di diversi restauri condotti su alcuni crocifissi presenti nel territorio siciliano e realizzati entro il XVI secolo<sup>19</sup>. Consapevoli dell'importanza di un'indagine più approfondita che inquadrì i crocifissi non lignei in base alla dimensione, per verificare una eventuale standardizzazione di precisi moduli o la realizzazione di alcuni di questi mediante il riutilizzo di una medesima matrice, si offre in questa occasione un contributo preliminare indicandone le dimensioni rilevate.

Alcuni dati tecnici emersi da recenti restauri hanno messo in evidenza delle difformità tecniche, se poste in relazione con le preziose informazioni ricavate dagli atti di un processo del 1518, che vede coinvolto Antonello Gagini e un suo collaboratore, il pittore Lorenzo Guastapani<sup>20</sup>.

Si può quindi attestare che questo tipo di manufatto generalmente si presenta totalmente cavo (Fig. 2), come spesso ipotizzato sulla base del peso piuttosto ridotto, e che la sua realizzazione avviene mediante la tecnica del calco con matrici a tassello, simile a quella del "negativo a tassello" impiegata



Fig. 2 – Ignoto scultore siciliano, *Cristo crocifisso-deposto in mistura*, XVII secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare della struttura lignea di sostegno e delle giunture dei gusci in corrispondenza della cavità interna del torace.



Fig. 3 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare della stratigrafia della struttura della testa.

per le sculture in metallo<sup>21</sup>, che prevede la creazione dall'originale di una "matrice" solitamente in gesso, formata da più elementi chiamati "tasselli", corrispondenti a zone del verso e del recto più o meno estese. I tasselli della matrice sono ottenuti tramite la stesura di uno strato denso di gesso su una determinata zona del rilievo, previa applicazione sul prototipo di un distaccante con funzione protettiva (cera, sapone, olio di lino, ecc.)<sup>22</sup>. Il tassello è ricavato distaccando la forma dal prototipo, successivamente rifinito per eliminare eventuali imperfezioni. Si procede con l'applicazione del materiale di riempimento che viene steso e compresso con le mani sulla matrice. Una volta



Fig. 4 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, esempio del piede realizzato mediante la tecnica della cartapesta.

essiccati i calchi o gusci sono smontati dai singoli tasselli e successivamente assemblati per comporre il supporto del manufatto. La successiva fase prevede, per i manufatti in mistura, l'applicazione di un'impannatura in tela sull'intera superficie e, in un secondo tempo, la stesura a pennello di un'ammannitura a base di gesso e colla come strato preparatorio per la fase pittorica. Diversamente, nella cartapesta piccoli frammenti di tessuto vengono applicati internamente ai gusci, come struttura di rinforzo al supporto cartaceo (Fig. 3), e una volta assemblate le parti, analogamente al precedente, preparato con gesso e colla.

Spesso è stata riscontrata una composizione che prevede l'assemblaggio di braccia, testa, torace e gambe, realizzate attraverso l'unione di due metà, mentre mani e piedi, non sempre cavi, sono modellati in gesso, legno o cartapesta (Fig. 4). Una volta steso un primo strato preparatorio su tutte le superfici, le singole parti vengono unite mediante adesivi organici, fatta eccezione del torace che viene vincolato alle gambe attraverso l'applicazione del perizoma



Fig. 5 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso in tecnica mista*, fine del XV secolo, convento di San Michele di Mazara del Vallo. Le vistose lacune della pellicola pittorica mostrano chiaramente il supporto tessile apprettato con gesso e colla impiegato per la realizzazione del perizoma.

ma ancora umido, considerato che, generalmente è costituito da un tessuto apprettato con colle e gesso liquido (Fig. 5). Infine si procede con la stesura sulla superficie degli strati preparatori e pittorici. È interessante notare come la puntuale distinzione sulle tecniche pittoriche, rilevata nel processo fra il



Fig. 6 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare della decorazione del perizoma mediante ceselli e finiture pittoriche.





Fig. 7 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso in tecnica mista*, fine del XV secolo, convento di San Michele di Mazara del Vallo, particolare delle cuciture del rivestimento in tela.

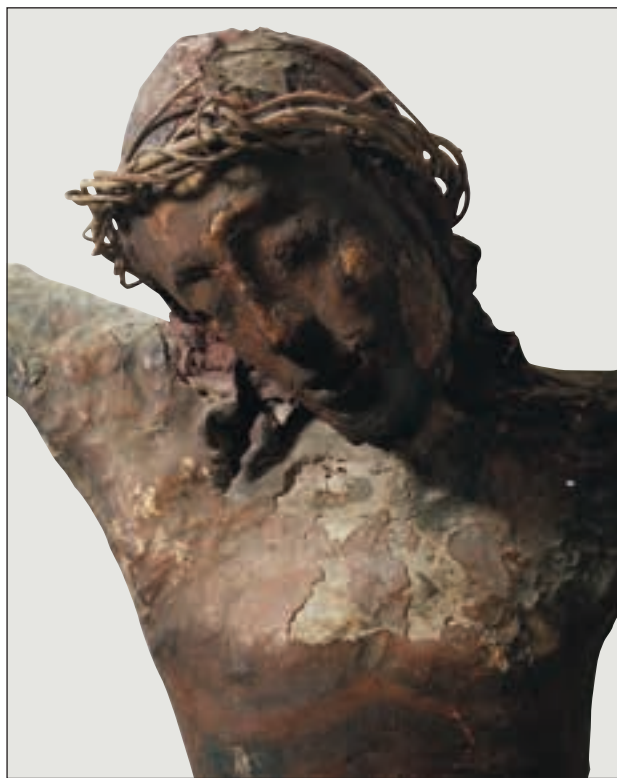


Fig. 8 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso in tecnica mista*, fine del XV secolo, convento di San Michele di Mazara del Vallo, particolare del volto realizzato in cera e policromato.

Gagini e Guastapani, che vede l'impiego di colori stemperati in olio per la mistura e a tempera per la cartapesta, nella realtà non sia rispettata<sup>23</sup>. I dati acquisiti dalle analisi rivelano, per entrambe le tecniche, un maggiore impiego di leganti a base proteica per la stesura pittorica degli incarnati, mentre per i perizomi, che presentano una maggiore complessità

esecutiva, talvolta l'impiego della foglia oro e finiture pittoriche a base oleosa (Fig. 6).

Tra i più antichi manufatti in mistura, fedele alle metodologie tecniche descritte, è il *Crocifisso* di Girolamo Pilli del 1496 (h 95 cm) della chiesa Madre di Alì Superiore (Messina)<sup>24</sup>, realizzato mediante stampi corrispondenti alla parte anteriore e posteriore con un composto di gesso e colla. L'opera presenta inoltre degli elementi lignei interni di rinforzo e, assemblate le parti, una sottile tela applicata sull'intera superficie prima della fase pittorica. Analogamente, i crocifissi di Antonello Gagini e quelli dati alla bottega presentano un'uniformità nei materiali impiegati e nelle tecniche di esecuzione: solitamente sono presenti una struttura lignea, interna alle braccia, rivestita da tessuto con funzione di sostegno, e un supporto di 1,5 cm circa di spessore costituito da tasselli assemblati a base di gesso, fibre vegetali, resine e colle. È stata riscontrata un'impannatura esterna in tela applicata sull'intera superficie del *Crocifisso* della chiesa Madre di San Leone di Assoro (Enna)<sup>25</sup>, del secondo decennio del XVI secolo (h 220 cm), di quello della chiesa della Collegiata di Monreale (Palermo)<sup>26</sup>, del 1547 (h 175 cm), e del *Crocifisso* della Chiesa Madre di Alcamo (Trapani)<sup>27</sup>, del 1519 (h 325 cm). Ad eccezione di quest'ultimo, nei restanti le mani e i piedi sono realizzati in legno di noce.

Il *Crocifisso* della chiesa Madre di Termini Imerese (Palermo)<sup>28</sup>, del 1555 circa (h 180 cm), di autore ignoto, presenta una metodologia tecnica, affine a quella adottata dal Gagini. Come unica variante è stato riscontrato l'impiego di uno spago per l'imitazione delle vene e una tela grezza, con funzione di rinforzo, applicata sulla superficie interna del supporto in mistura. La superficie pittorica risulta essere realizzata mediante sovrapposizione di velature a tempera, ovvero con legante proteico, questa tecnica è stata anche rilevata nel *Crocifisso* della Chiesa Madre di Santo Stefano di Milazzo (Messina)<sup>29</sup>, della prima metà del XVI secolo (h 198 cm), attribuito a Giovannello Matinati, e in quello della Chiesa Madre di Santa Maria Assunta di Tortorici (Messina)<sup>30</sup>, modellato nel XVI secolo da autore ignoto (h 180 cm).

Il *Crocifisso* oggetto del presente studio rientra con ragione nella categoria dei manufatti in «carta pista» macerata, ovvero, realizzati entro matrici con un impasto di carta pressata e sostenuta all'interno da frammenti di tela incollata, come ampiamente descritto dal Baldinucci nel *Vocabolario toscano* del 1681<sup>31</sup>. Va segnalato, come ulteriore variante, per la particolare scelta dei materiali costitutivi e delle tecniche esecutive, un altro *Crocifisso* che rientra in questo particolare tipo di produzione polimerica, realizzato per il convento di San Michele di Mazara del Vallo (Trapani), entro il XV secolo<sup>32</sup> e montato su croce lignea dipinta (h 98 cm circa). Il recente restauro ha consentito di verificare, pur confermando la metodologia tecnica di base, la presenza di paglia come materiale di riempimento della struttura cava realizzata con più strati di tessuto, e una maschera del volto realizzata in cera presente sotto la superficie pittorica (Figg. 7-8).

#### *Struttura di sostegno e supporto*

Il nostro *Crocifisso* è ancorato ad una croce lignea non originale e probabilmente apposta nel XX secolo, di dimensioni 161 x 110 x 2 cm, con due bracci di sezione rettangolare vincolati tra loro per mezzo di un incastro a mezzo legno. La croce risulta interamente ricoperta da una vernice oleosa di colore nero e sul margine superiore del verso, in prossimità del gancio in ferro battuto per la collocazione a muro, è visibile un'etichetta di alluminio con l'iscrizione «528» relativa a un vecchio numero di inventario. Sono stati individuati quattro chiodi metallici non originali, probabilmente in ferro, con sezione quadrangolare e con funzione di ancoraggio della scultura alla croce lignea<sup>33</sup>.

Attraverso una puntuale analisi del manufatto è possibile ipotizzare l'assenza di una vera e propria struttura di sostegno interna al *Crocifisso*. Sono stati identificati soltanto degli elementi lignei in corrispondenza degli arti superiori con funzione di rinforzo per evitare eventuali deformazioni provocate dal peso dello stesso supporto<sup>34</sup>. Il *Crocifisso* si presenta totalmente cavo, cosa che spiega il peso abbastanza ridotto dell'intero manufatto, ed è stato realizzato mediante la tecnica del cal-

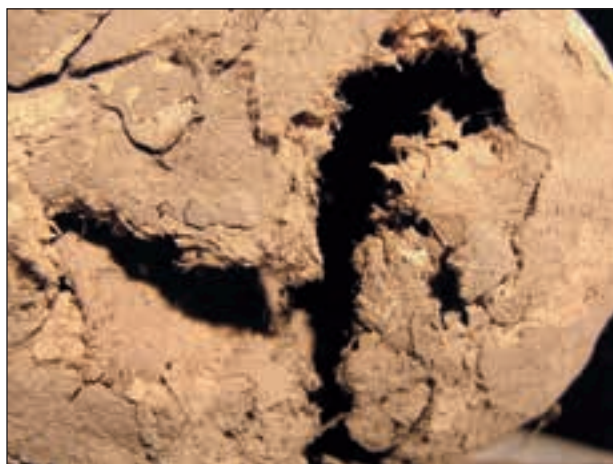


Fig. 9 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, struttura fibrosa del supporto realizzato mediante un impasto di carta macerata.



Fig. 10 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, sistema di ancoraggio alla croce.

co con matrici a tassello. Ciascun guscio è stato realizzato applicando all'interno dello stampo un primo strato dell'impasto a base di cellulosa<sup>35</sup> (Fig. 9) e successivamente incollando su esso uno o più strati di tela. I gusci sono stati successivamente assemblati tra loro mediante un legante di origine animale. L'attenta osservazione della scultura a



Fig. 11 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo. La deadesione degli strati di carta mostra la particolare tecnica esecutiva a fogli incollati impiegata per la realizzazione delle mani.



Fig. 12 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare dell'alternanza del tessuto e dei fogli di carta impiegati per la realizzazione dei piedi.



Fig. 13 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare del riempimento del tallone sinistro con pagine di carta stampata.



Fig. 14 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, frammento di stampa del XVI secolo rinvenuto all'interno del tallone sinistro, recto-verso.

luce radente ha permesso di comprendere la tecnica costruttiva, quindi di individuare le linee di giunzione dei gusci contrapposti, in genere corrispondenti alla metà anteriore e a quella posteriore. Più precisamente il *Crocifisso* è realizzato tramite l'assemblaggio di dodici elementi in mistura: due calchi di grandi dimensioni costituiscono il busto del Cristo dall'estremità superiore delle braccia fino al bacino; otto gusci contrapposti risultano incollati al busto e compongono gli arti superiori e inferiori, rispettivamente fino ai polsi e alle caviglie; infine gli ultimi due elementi formano la testa e sono relativi al volto con la parte frontale dei capelli a rilievo e alla calotta cranica. All'interno

del busto è presente un elemento ligneo collocato in corrispondenza della schiena su cui è legata una cordicella che fuoriesce all'esterno, con lo scopo di ancorare il Cristo alla croce (Fig. 10).

Il pessimo stato di conservazione in cui si trovano le mani e i piedi della scultura consente di riconoscere una diversa tecnica costruttiva impiegata per la realizzazione di queste parti. Nel caso delle mani la forma è stata ottenuta applicando un sottile strato di impasto a base di cellulosa all'interno del calco e in seguito incollando diversi fogli di carta sovrapposti fino al raggiungimento dello spessore desiderato (Fig. 11). Per i piedi l'artista ha fatto uso di due gusci, uno per la pianta e uno per il dorso, realizzati alternando



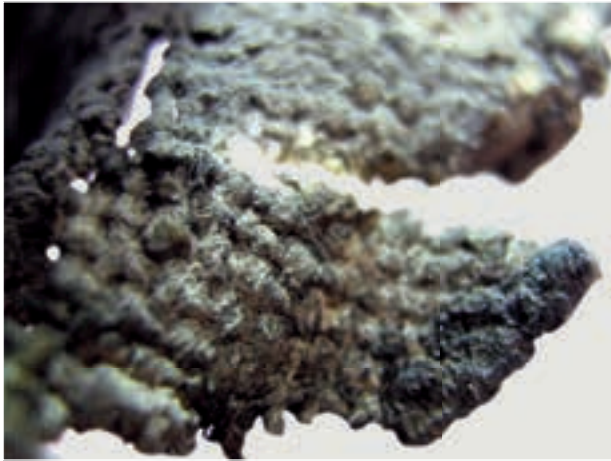


Fig. 15 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, dettaglio di un frammento di tessuto del perizoma.



Fig. 16 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare delle crettature di origine meccanica del sanguinamento della mano sinistra.

fogli di carta e strisce di tela di lino, molto serrata, ad armatura *tela*, con una riduzione di 12 ordito x 12 trama n. fili/cm<sup>2</sup>; le numerose lacune delle dita del piede destro rendono visibili rispettivamente i sei strati di tela e gli altrettanti strati di carta che compongono l'alluce, contro i sei strati totali delle altre dita (Fig. 12). I frammenti di un manoscritto del XVI secolo ritrovati all'interno dell'alluce del piede destro e del tallone sinistro, come elemento interno di rinforzo, rappresentano una significativa testimonianza della procedura adottata per la realizzazione di parti maggiormente elaborate e dei materiali di riempimento impiegati, in alcuni casi di scarto o a basso costo (Figg. 13-14).

Infine il perizoma è stato realizzato mediante la sovrapposizione di un'unica striscia di tela, probabilmente di lino, molto serrata, ad armatura *tela*, con un'alta riduzione di 12 ordito x 12 trama n. fili/cm<sup>2</sup>, modellata ed irrigidita mediante un'apprettatura con colla animale e gesso<sup>36</sup> (Fig. 15).

#### *Strati preparatori e pittorici*

La scultura presenta una preparazione di colore bianco, l'*ammannitura*, che consiste nell'applicazione a pennello di tre strati di stucco, con uno spessore complessivo pari a circa 0,6 cm, composto da gesso e colla animale<sup>37</sup>.

La pellicola pittorica è realizzata secondo la tecnica della pittura a tempera con pigmenti stemperati in un legante composto probabilmente da colla animale, come è possibile osservare dalla particolare conformazione di alcuni fenomeni di degrado presenti, quali ad esempio le crettature di origine meccanica (Fig. 16). In questo caso la stesura del colore è stata effettuata attraverso pennellate molto fluide, come testimoniano alcune scoloriture ancora visibili sulla superficie. L'autore in un primo momento ha eseguito l'incarnato del Cristo stendendo una base uniforme di colore rosa chiaro; successivamente ha arricchito la decorazione realizzando i lividi di colore azzurro-verde in corrispondenza delle ferite, e i dettagli del volto e dei capelli - sia a rilievo che dipinti sulle spalle - con un colore bruno scuro; infine la scultura è stata ulteriormente impreziosita mediante l'utilizzo di una lacca rossa stemperata in colla animale per la stesura dei versamenti di sangue e, successivamente, in medium oleoso per ottenere pennellate più corpose e a rilievo per conferire un aspetto ancora più realistico di alcune gocce (Fig. 17). La cura mostrata nella varietà cromatica e l'attenzione per la scelta dei pigmenti impiegati testimoniano la particolare maestria dell'artista, che ha seguito una tecnica pittorica conforme a quelle tipiche del XV e del XVI secolo.

Il perizoma del *Crocifisso*, invece, presenta una preparazione costituita solamente da un unico strato di gesso e colla su cui è stato steso a pennello un sottile strato di bolo rosso armeno.



Fig. 17 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, sequenza pittorica dei versamenti di sangue realizzati con pigmenti stemperati in legante pro-teico e ad olio.



Fig. 18 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare della fascia ornamentale dipinta sul perizoma.

Questa argilla, amalgamata con colla animale, ha la funzione di strato preparatorio per la doratura, eseguita secondo la tecnica cosiddetta a “guazzo”. Questa consiste nell’applicazione di sottilissimi fogli di oro battuto di 6 x 6 cm circa sottoposti alla successiva fase di brunitura e cesellatura. In questo caso l’artista ha arricchito e impreziosito il manufatto manifestando una particolare attenzione alla decorazione del perizoma. Infatti ha impiegato un cesello a testa semisferica dal diametro di circa 1 mm e pigmenti di colore rosso e nero per la realizzazione di motivi decorativi del tessuto e di una frangia posta lateralmente come motivo ornamentale del verso (Fig. 18).

### Stato di conservazione

Dall’osservazione visiva dell’opera emerge che la scultura si presenta in cattivo stato di conservazione, probabilmente a causa della natura stessa dei materiali costitutivi, particolarmente fragili e facilmente soggetti a deterioramento, anche se non mancano forme di degrado imputabili ad una non corretta manutenzione e a precedenti interventi eseguiti sul manufatto. Le alterazioni più evidenti riguardano sia il supporto, con deformazioni e mancanze che rischiano di compromettere la stabilità dell’intera struttura, sia gli strati pittorici, dal momento che l’immagine pittorica risulta poco leggibile a causa della presenza di spessi strati di protettivi soprapposti (Fig. 19).

La croce lignea è interessata da una lesione di circa 10 cm in corrispondenza dell’incastro a mezzo legno e da alcune mancanze, localizzate soprattutto sulla base e legate ad un attacco di insetti xilofagi<sup>38</sup>, riconoscibile dai numerosi fori di sfarfallamento di forma rotondeggiante e con diametro variabile da 2 a 3 mm. Sono inoltre presenti alterazioni cromatiche e un omogeneo strato di depositi superficiali coerenti ed incoerenti.

Il supporto del *Crocifisso* in cartapesta non presenta gravi deformazioni e i vari elementi costitutivi sono ancora ben assemblati, ad eccezione delle mani e dei piedi.

Sul Cristo risulta evidente una mancanza di grandi dimensioni localizzata sulla parte posteriore del capo, che lascia intravedere i due strati di tela, di lino, molto serrata, ad armatura *diagonale* (saia incrociata)<sup>39</sup>, con un’alta riduzione, 16 ordito x 12 trama n. fili/cm<sup>2</sup>, che ricoprono internamente il guscio costituente la calotta cranica (Fig. 20). Significative sono inoltre le mancanze in corrispondenza delle mani e dei piedi, così come l’evidente deformazione da schiacciamento del tallone sinistro, da attribuire al vistoso attacco di insetti xilofagi nei confronti dei frammenti di carta stampata. Si riscontrano, inoltre, profonde fessurazioni lungo le linee di giunzione dei gusci relativi alle mani e alle dita del piede destro che hanno provocato il sollevamento o addirittura il distacco degli elementi costituenti il supporto (Fig. 21). Si individuano pure due lesioni di

cui una, di 6 cm di lunghezza, sul braccio sinistro e una, di circa 4 cm, su quello destro; esse si trovano in corrispondenza delle linee di giunzione dei gusci tra le braccia e il busto e sono dovute probabilmente ad una non perfetta adesione delle parti. Due lacerazioni di circa 4 cm di lunghezza interessano la tela del perizoma in corrispondenza delle pieghe al di sotto del nodo.

Gli strati preparatori si presentano ancora ben coesi e adesi al supporto e sono visibili in corrispondenza delle lacune della pellicola pittorica e della doratura relativa al perizoma.

La scultura è interessata anche da numerose lacune degli strati pittorici di media e piccola entità, localizzate in corrispondenza delle parti più esposte, principalmente sulla testa, sulle braccia e soprattutto sulle mani, sui piedi e infine sul perizoma, che in quest'ultimo caso lasciano intravedere la struttura della tela sottostante. Sono presenti sollevamenti degli strati preparatori e pittorici sia sul recto che sul verso della metà superiore del busto, numerose crettature, di medie e piccole dimensioni, diffuse principalmente sui capelli e sul perizoma dorato e abrasioni distribuite uniformemente sull'intera superficie della scultura. A causa dell'avanzato stato di alterazione cromatica causata dall'ossidazione degli strati protettivi, la superficie pittorica risulta fortemente alterata al punto che risulta difficile distinguere correttamente le diverse campiture cromatiche. È presente uno spesso strato di depositi superficiali coerenti ed incoerenti, prevalentemente costituiti da polvere; questo risulta particolarmente evidente in corrispondenza delle pieghe del perizoma, sul busto del Cristo, negli incavi del modellato e sulla parte superiore delle braccia, dove appare anche più compatto e tenace (Fig. 22). Infine sulla superficie sono visibili scoloriture di vernice di colore biancastro, localizzate sul fianco sinistro e sulla parte interna delle braccia.

Non si individuano consistenti interventi precedenti che hanno coinvolto la scultura, fatta eccezione per lo strato di vernice applicato su tutta la superficie del Cristo e per la stesura di uno spesso strato di tempera bianca steso sull'intero perizoma dorato.



Fig. 19 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, presenza di depositi coerenti e incoerenti prima dell'intervento di restauro.



Fig. 20 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare dell'armatura diagonale del tessuto impiegato come supporto interno dei gusci in cartapesta.



Fig. 21 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, presenza di alcuni fenomeni di alterazione: deadesione, lacune e mancanze, prima dell'intervento di restauro.





Fig. 22 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, strato di ridipintura a base proteica del perizoma, prima dell'intervento di restauro.

### Intervento di restauro

L'intervento di restauro del *Crocifisso* del Museo Diocesano di Palermo è stato condotto secondo criteri scientifici e nel pieno rispetto dei principi e delle teorie del restauro moderno<sup>40</sup>. È stato così effettuato seguendo procedure e metodologie opportunamente studiate per restituire la corretta leggibilità all'opera rispettandone comunque la materia originale e il valore storico.

In tal senso il restauro è stato preceduto da un'indispensabile fase di studio e ricerca bibliografica specifica<sup>41</sup> e fondamentalmente dall'osservazione visiva e diretta del manufatto e dall'analisi diagnostica di alcuni campioni prelevati. È in questo momento infatti che vengono acquisiti tutti i dati conoscitivi relativi alle tecniche esecutive dell'opera, al suo stato di conservazione e ad eventuali interventi precedenti. Ogni informazione ottenuta in questa prima fase di studio è stata opportunamente elaborata per programmare ed eseguire il restauro secondo la metodologia più corretta. Inoltre, sia per lo studio che per tutte le fasi dell'intervento, è stata prodotta la

documentazione grafica e la documentazione fotografica - a luce naturale e ultravioletta - anche con l'ausilio di un microscopio digitale.

A causa dell'estrema fragilità dei materiali costitutivi e del cattivo stato di conservazione alcune fasi dell'intervento, quali ad esempio la pulitura, si sono rivelate talvolta particolarmente delicate. In un primo momento il *Crocifisso* è stato smontato dalla croce lignea non originale ed è stata effettuata la spolveratura per rimuovere lo spesso strato di deposito superficiale incoerente.

Successivamente è stato eseguito il consolidamento del supporto e degli strati pittorici che presentavano numerose forme di alterazione come sollevamenti e fenomeni di deadesione: a tale scopo è stata utilizzata la resina acrilica Paraloid B 72 al 5% in Acetone e Diluente Nitro. In seguito si è rivelato necessario ripetere il consolidamento degli strati di supporto con iniezioni puntuali di emulsione acrilica acquosa Primal B 60 A diluita al 50% in Acqua, previa impermeabilizzazione con resina acrilica in solvente. Il Primal, applicato puro o sciolto in acqua, ha anche garantito la riadesione di alcuni frammenti distaccati del perizoma e degli strati di carta che sagomano le mani.

Per la fase di pulitura sono stati eseguiti dei test preliminari al fine di individuare il sistema compatibile con i materiali costitutivi e allo stesso tempo più idoneo per la rimozione degli strati soprammessi e non pertinenti con quelli originali.

A causa della diversa natura delle sostanze da rimuovere si è rivelato necessario differenziare il sistema da impiegare per la pulitura degli incarnati, delle mani e infine del perizoma dorato.

Nel primo caso si è scelto di applicare un gel composto da 30 g. di Klucel G rigonfiato in 100 ml. di Acqua, con l'aggiunta di 10 ml. di Alcool Isopropilico e Ammoniaca in parti uguali. In questo caso la pulitura si è basata su un'azione di tipo chimico sfruttando le proprietà basiche dell'ammoniaca per rimuovere lo strato proteico che si presentava piuttosto compatto e adeso alla pellicola pittorica originale.

Il gel è stato applicato stendendo uno strato uniforme a pennello e lasciato agire per un perio-



Fig. 23 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, prove di pulitura e relativi tasselli documentati durante le operazioni di restauro.



Fig. 24 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, saggi di pulitura del volto.

do variabile da pochi secondi a qualche minuto, modificando i tempi di contatto in relazione allo spessore degli strati soprammessi. Laddove risultava necessario, a causa dei maggiori accumuli di sostanze estranee alla materia originale, si è rivelato opportuno procedere con una seconda applicazione del gel con lo scopo di rendere più efficace la sua azione pulente (Figg. 23-24).

Per la rimozione del gel si è scelto di impiegare l'Alcool Isopropilico puro a tampone al fine di eliminare tutti i residui e rifinire ulteriormente la pulitura della superficie.

Le mani del *Crocifisso* si presentavano estremamente lacunose per cui si è preferita esclusivamente l'azione del N-Metil-2 Pirrolidone applicato a tampone in forma libera. In questo modo quindi si è potuto evitare l'utilizzo di un mezzo acquoso che, seppure in forma gelificata, rischiava di compromettere ulteriormente lo stato conservativo delle mani della scultura. Allo stesso modo del gel, il solvente è stato rimosso con Alcool Isopropilico puro a tampone, impiegato per rifinire il livello di pulitura.

Anche per quanto riguarda la pulitura dei capelli si è preferito l'uso di un solvente organico neutro, in questo caso il Metil-Etil Chetone; il solvente, applicato a tampone in forma libera, è servito per la rimozione degli strati soprammessi composti principalmente da resine naturali e deposito superficiale incoerente, come si è potuto verificare durante le prove preliminari di solubilità.

Infine, la pulitura del perizoma dorato si è rivelata alquanto complessa a causa della presenza di uno spesso strato di scialbo a tempera che si presentava piuttosto compatto e uniforme sull'intera superficie.

Dal momento che sia i materiali costitutivi originali sia la ridipintura da rimuovere risultavano sensibili al mezzo acquoso, si è scelto di utilizzare un gel in grado di limitare notevolmente il contatto del solvente con la superficie, rispetto ad una miscela applicata in forma libera, ma al tempo stesso capace di garantire una pulitura efficace; a tale scopo il gel è stato preparato con maggiori quantitativi di addensante Klucel G, Acqua e Alcool Isopropilico, al fine di raggiungere un grado





Fig. 25 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, operazione di pulitura, rimozione degli spessi strati di ridipintura.



Fig. 26 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare del degrado del tallone, prima dell'intervento.

di viscosità molto elevato e ridurre ulteriormente i rischi per la superficie originale.

L'azione di un gel così rigido è stata quella di rigonfiare lo scialbo a tempera senza bagnare la doratura originale sottostante. La ridipintura è stata poi assottigliata tramite una delicata azione meccanica esercitata con un tampone di Alcool Isopropilico puro, efficace anche per la rimozione dei residui del gel (Fig. 25). Tuttavia, in corrispondenza delle zone più tenaci e adese alla doratura, in cui erano visibili ancora residui di scialbo, si è rivelato indispensabile rifinire la pulitura agendo meccanicamente tramite l'ausilio di bisturi fino al raggiungimento di un livello uniforme su tutta la superficie. Una volta terminata la pulitura si è potuto procedere con le successive fasi dell'intervento di restauro.

La profonda mancanza relativa alla testa del *Crocifisso* è stata colmata applicando un inserto di tela di lino con funzione di sostegno per la successiva fase di stuccatura. L'inserto è stato preliminarmente trattato con Primal B 60 A diluito in Acqua ad una

percentuale del 10%; in seguito si è proceduto con l'incollaggio dell'inserto di tela al supporto originale per mezzo del medesimo adesivo ma preparato ad una concentrazione maggiore (50%).

Per restituire il corretto equilibrio formale alla scultura e per ristabilire solidità all'intera struttura, soprattutto per le parti più degradate come le mani del *Crocifisso*, è stata effettuata la reintegrazione plastica delle mancanze e delle lacune. A tale scopo si è scelto di impiegare due differenti tipologie di impasto per la realizzazione delle varie stuccature: le lacune infatti sono state reintegrate mediante un impasto composto da Gesso di Bologna e Colla di Coniglio; tuttavia la testa, le mani e i piedi del *Crocifisso* presentavano alcune mancanze relative a significative porzioni di materia originale che sono state reintegrate tramite un impastato colorato opportunamente preparato con Polpa di Cellulosa, Acqua e Primal al 50%. Tale impasto è stato utilizzato in profondità per restituire le forme e i volumi, ormai compromessi dalle deformazioni e dalle pro-



Fig. 27 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare della reintegrazione plastica dello strato profondo del tallone composto da un impasto di riempimento a base di polpa di cellulosa.



Fig. 28 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare della reintegrazione plastica dello strato superficiale del tallone. Stuccatura con gesso e colla animale.

fonde mancanze, mentre lo strato più superficiale è stato realizzato con gesso e colla animale.

La scelta dei due diversi tipi di impasto è legata alla tecnica di esecuzione e ai materiali costitutivi di questa particolare tipologia di manufatto artistico: infatti trattandosi essenzialmente di un impasto di carta e colle animali, lo stucco a base di polpa di carta si presentava perfettamente compatibile con il materiale di supporto, in quanto possiede caratteristiche di elevata resistenza e al tempo stesso di elasticità e leggerezza. Il tradizionale impasto a base di gesso e colla è stato impiegato invece per conferire alla stuccatura una superficie più uniforme e più facilmente reintegrabile pittoricamente (Figg. 26-28).

In seguito è stata effettuata le reintegrazione pittorica delle lacune e l'equilibratura cromatica che hanno garantito una più adeguata presentazione del manufatto dal punto di vista estetico. Per le lacune dell'incarnato e dei capelli del *Crocifisso* è stata scelta la tecnica tonale realizzata attraverso

so velature di colori reversibili a vernice stese sulla superficie delle stuccature per accordarsi perfettamente con la pellicola pittorica; per il perizoma dorato è stata eseguita invece la tecnica riconoscibile del *puntinato*, con colori ad acquarello realizzata mediante l'accostamento di puntini di colore puro fino al raggiungimento di una tonalità analoga a quella degli strati pittorici originali. Successivamente è stata eseguita l'equilibratura cromatica con colori reversibili a vernice al fine di ottenere una superficie uniforme e restituire la corretta leggibilità al manufatto.

A conclusione è stata effettuata la verniciatura finale limitando l'azione esclusivamente al perizoma dorato: è stata nebulizzata una vernice finale a retoucher brillante della L & B, con funzione sia protettiva per la superficie sia estetica, in quanto ha riconferito alla doratura il corretto grado di brillantezza, mantenendo invece l'opacità e la porosità, caratteristiche tipiche della tempera a colla (Figg. 29-30).

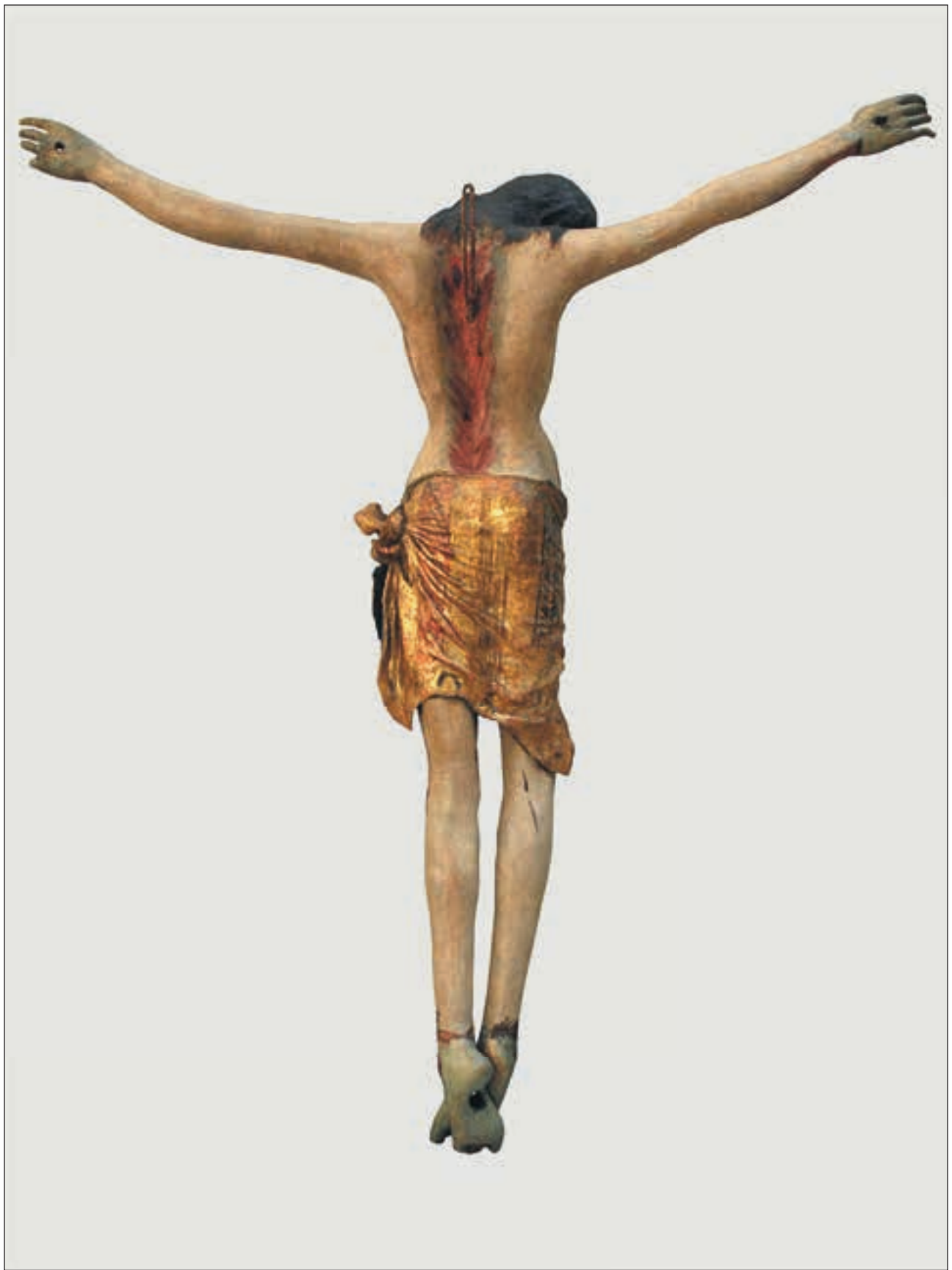


Fig. 29 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, verso, dopo l'intervento di restauro.

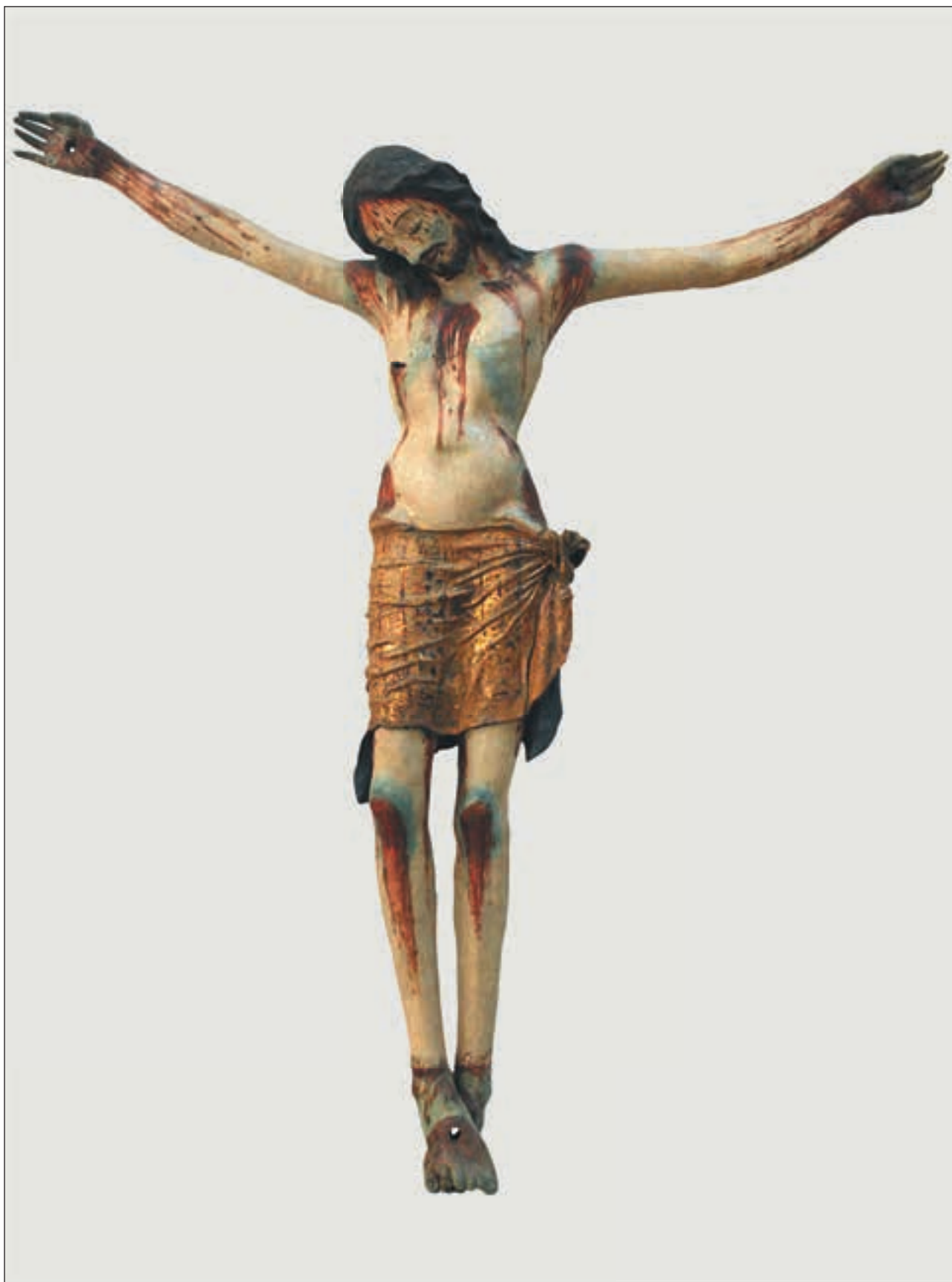


Fig. 30 – Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso*, primo quarto del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo, recto, dopo l'intervento di restauro.



## Note

- 1 E. CACIOPPO RICCOBONO, *Sculture decorative in legno in Sicilia dal XII al XVII secolo*, premessa di M.C. Di Natale, Palermo 1995, p. 23.
- 2 F. CAMPAGNA CICALA, *Per la scultura lignea del Quattrocento in Sicilia*, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*. Roma 1981, pp. 104-105.
- 3 Si ricordano ad esempio gli esemplari documentati e ancora esistenti di Iacopo e Paolo Matinati per la chiesa del Crocifisso di Terranova Sappo Minulio (Reggio Calabria), di Antonino Pilli per una chiesa a Motta San Giovanni (Reggio Calabria) e altri come il Crocifisso della chiesa di San Leoluca (Vibo Valenzia) del XVI secolo. Cfr. anche A. FRANGIPANE, *Inventario degli oggetti d'arte in Italia, II, Calabria. Provincia di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria*, Roma 1933, p. 110.
- 4 Queste tecniche "a stampo" permettevano, impiegando materiali economici e di scarto, una consistente e vantaggiosa produzione di modelli grezzi, spesso legati ad una specifica formula convenzionale propria di una bottega. I modelli grezzi venivano successivamente rielaborati mediante una accurata definizione di alcuni elementi decorativi, quali il perizoma e la capigliatura, per essere infine impreziositi dalla policromia e doratura, elementi questi, fondamentali per una puntuale caratterizzazione stilistica e cronologica in fase di studio. Cfr. C. MATRANGA, *Nuovi documenti su Antonello Gagini*, in "L'Arte", 12, 1909, p. 134; G. VASARI, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, vol. I, Trento 1998, pp. 47-64; C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi (1447-1551)*, in G. BARBERA, *Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo*, Messina 2003, pp. 9-26; S. FIORE, *Cartapesta ed effimero nelle Vite vasariane*, in *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Milano 2008, pp. 175-178.
- 5 M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, introduzione di M. Calvesi, Palermo 1992, p. 109.
- 6 A partire dal XIV secolo si diffuse in Italia l'uso di un particolare materiale plastico, detto pastiglia, con cui ottenere pregevoli rilievi su cofanetti, cassoni e cornici, successivamente dorati. Si tratta di un fine stucco composto principalmente da gesso e colla animale con l'aggiunta di svariati ingredienti che di volta in volta si differenziano a seconda delle aree geografiche, del periodo storico e delle applicazioni. In particolare si rileva la presenza quasi costante di farine e colle di amido; in letteratura vengono citati anche uovo, olio e bianco di piombo; Cfr. G. PERUSINI, *L'impiego della pastiglia negli altari friulani della seconda metà del XVI secolo*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno (Pergola 9-12 maggio 2002) a cura di G.B. FIDANZA, Perugia 2005, pp. 289-302; F. FERRUCCI, M.G. TEREZZI, M.L. AMADORI, A. CASOLI, *Il cassone rinascimentale in pastiglia dorata della Galleria Nazionale delle Marche: ricerche e restauro*, in *Atti del Convegno Lo Stato dell'Arte 7, VII Congresso Nazionale IGIIC*, (Castel dell'Ovo 8-10 Ottobre 2009), Napoli 2009, pp.93-101.
- 7 Una descrizione puntuale della tecnica viene fatta dal Baldinucci nel suo Vocabolario, dove alla voce cartapesta leggiamo: «Ogni sorte di rottami di carta, tenuti per più giorni in macero in acqua chiara; poi benissimo pesti in mortaio, tanto che la macera carta sia ridotta quasi come un unguento. Con questa si fanno le maschere che s'adoperano a Carnevale, e ogni sorta di figure, d'intero e non intero rilievo di che si abbia la forma in gesso, coprendo con essa cartapesta ben tenera e molle, la superficie incavata della forma (...) come sia secca si soppanna essa cartapesta con rottami di pannolino, i quali con l'aiuto di un pennello di setola s'appiccano con pasta, mettendola seccare al sole o al fuoco (...)»; in F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, (Firenze 1681), rist. anast. a cura di S. PARODI, Firenze 1985, p. 37.
- 8 C. MATRANGA, *Nuovi documenti ...*, 1909, p. 136.
- 9 P. TORRITI, *Neruccio di Bartolomeo de' Landi e la cartapesta a Siena nella seconda metà del Quattrocento*, in *Quaderni storico artistici: arte, archeologia, architettura, storia*, Città di Castello 2004, pp. 91-92. Cfr. pure C.S. SALERNO, *Fonti e tecniche dal Seicento al XIX secolo*, in *La scultura in cartapesta...*, 2008, pp. 179-181.
- 10 R. CASCIARO, *Tecnica e artificio: racconti di cartapesta nella storia dell'arte italiana*, in *La scultura in cartapesta...*, 2008, p. 23.
- 11 C.S. SALERNO, *Cartapeste di età barocca*, in *La scultura in cartapesta...*, 2008, p. 81.
- 12 Le richieste furono così elevate da indurre il 6 maggio del 1549 Giovannello Matinati e il prete Francesco di Greguzio a costituire una società per la produzione e la vendita di crocifissi in mistura, i quali, come riportato dal Di Marzo, «convenner nell'arte loro ad una società per dieci mesi, con comunanza di pigione ed ancor di profitti o svantaggi, ponendo essi entrambi in comune il lor proprio lavoro ed insiem varie stampe o forme di lor pertinenza e di grandezze diverse, da farvi Crocefissi di sette palmi, ovvero quelli ad uso di confraternite, o altri piccoli d'un palmo e mezzo soltanto. Fu aggiunto il patto, che se, durante quel tempo, avesse Giovannello a far nuove stampe o forme, avrebbero ancor queste a ritenersi comuni, laddove al termine della società si sarebbe di poi venuto ad un conto finale, per cui, dedotte le spese, verrebbe in tutto ripartito il guadagno, da spettarne due parti al medesimo Giovannello ed una al prete Francesco».



- in G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, vol. I, Palermo 1880, p. 718; vol. II, 1883, doc. CCCXXVI.
- 13 V. REGINA, *Antonello Gagini e sculture cinquecentesche in Alcamo*, Alcamo 1969, pp. 37-41; N. CONTINO, *Il Crocifisso dell'Abbondanza di Alcamo e gli altri crocifissi in mistura di Antonello Gagini*, in R. ALONGI e L. BIONDO, *La memoria restituita*, Palermo 2008, pp. 31-39.
- 14 Il 12 settembre 1492 Girubino Pilli accetta come discepolo per sei anni Pietro Spaso della terra di S. Agata in Calabria con l'impegno di insegnare *artem pictoris* e soprattutto *maxime sublevi et crucifixorum*; cfr. M.G. MILITI, *Artisti, Committenze e aggregazione sociale a Messina alla fine del Medioevo*, in "Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina", 2, Roma 1984, doc. IX, pp. 583, 621. Cfr. pure C. CIOLINO, *Crocifissi messinesi...*, Messina 2003, p. 10.
- 15 M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte...*, 1992, p. 111.
- 16 G. PALERMO, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, a cura di G. DI MARZO-FERRO, Palermo 1858, pp. 175-176.
- 17 M.C. DI NATALE, *Arti minori nel Museo Diocesano di Palermo*, "Quaderno dell'Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia", n. 3 Palermo 1986, p. 42, fig. 12.; s. LA BARBERA, *La scultura lignea nel Museo Diocesano di Palermo*, in M.C. DI NATALE, *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al Museo, dal Museo alla città*, Palermo 1999, pp. 77-78.
- 18 M.L. AMADORI, M. SEBASTIANELLI, A. CASERTA, S. BARCELLI, M. CAMAITI, C. CAPRETTI, F. PALLA, *Il Crocifisso in mistura del Museo Diocesano di Palermo: il contributo delle indagini scientifiche nella conoscenza della tecnica esecutiva e nella valutazione dello stato di conservazione*, in *Lo Stato dell'Arte VI*, Atti del Congresso Nazionale IGIIC (Spoleto, 2-4 Ottobre 2008), Firenze 2008, pp. 51-60. Il presente *Crocifisso* e un secondo in mistura, sempre di pertinenza del Museo Diocesano di Palermo, sono stati oggetto di una tesi di Laurea in Tecnologie per la Conservazione e il Restauro dei BB.CC., dell'Università degli Studi di Urbino: Alfio Caserta, *La "Mistura" nell'Arte. Studio dei Crocifissi in mistura del Museo Diocesano di Palermo*, relatore Mauro Sebastianelli, correlatore Maria Letizia Amadori, a.a. 2006/2007.
- 19 Le indagini scientifiche sono state condotte sinergicamente dall'equipe scientifica composta da: Maria Letizia Amadori e Sara Barcelli, Istituto di Scienze Chimiche, Università di Urbino "Carlo Bo"; Nicola Macchioni e Chiara Capretti, Istituto per la Valorizzazione del Legno e delle Specie Arboree, IVALSÀ-CNR, Sesto Fiorentino (FI); Mara Camaiti dell'ICVBC-CNR di Sesto Fiorentino (Firenze); Franco Palla, Dipartimento di Scienze Botaniche, Università di Palermo.
- 20 C. MATRANGA, *Nuovi documenti...*, 1909, pp. 136-139; A. CUCCIA, scheda n. 7, in *XIV Catalogo di opere d'arte restaurate (1981-1985)*, Palermo 1989, pp. 43-47. Cfr. anche M.C. DI NATALE, *infra*.
- 21 G. GIUBBINI, *La scultura in metallo*, in *Le tecniche artistiche* a cura di Corrado Maltese. Milano, Mursia, 1973, pp. 33-40.
- 22 R. CASSANO, *La Madonna in cartapesta del Sansovino e il problema del suo restauro*, in M.E. AVAGNINA e V. PIANCA, *Jacopo Sansovino a Vittorio Veneto: il rilievo in cartapesta della Madonna col Bambino*, Treviso 1989, p.52.
- 23 A. CUCCIA, A. CUCCIA, scheda n. 7, in *XIV Catalogo...*, 1989, p. 45.
- 24 F.C. CICALA, *Per la scultura lignea del Quattrocento in Sicilia*, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, 28 novembre 1981-31 gennaio 1982), a cura di G. CANTELLI, Roma 1981, p. 110; e Eadem, scheda n. 4, in *Per la scultura lignea...*, 1981, pp. 116-117.
- 25 A. CUCCIA, scheda n. 7, in *XIV Catalogo...*, 1989, pp. 43-44.
- 26 G. DAVÌ, scheda n. 5 e nota di restauro, in *XV Catalogo di opere d'arte restaurate (1986-1990)*, Palermo 1994, pp. 52-55.
- 27 E. VETERE, *Il restauro del crocifisso dell'Abbondanza in La memoria restituita...*, 2008, pp. 51-62.
- 28 G. DAVÌ, scheda n. 6 e nota di restauro, in *XV Catalogo...*, 1994, pp. 56-58.
- 29 C. CIOLINO, scheda n. 5 e nota di restauro, in *Il Volontariato d'arte*, catalogo della mostra (Catania 7 giugno- 27 luglio 2003) a cura di G. CAMPO, Catania 2003, pp. 42-45.
- 30 V. BUDA, scheda n. 4 e nota di restauro, in *Il Volontariato...*, 2003, pp. 40-41.
- 31 F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano...*, 1985, p. 37.
- 32 Cfr. M.C. DI NATALE, *Le Croci dipinte...*, 1992, scheda n. 21, p. 146. Per la generosa disponibilità e per il materiale fotografico fornitoci, si ringrazia l'arch. Luigi Biondo e il dott. Bartolomeo Figuccio della Soprintendenza dei BB. CC. AA. di Trapani.
- 33 I primi tre, di manifattura artigianale, sono posti in corrispondenza della corda applicata sul verso, della mano destra e di quella sinistra, anche se quest'ultimo non appare più funzionale. Il quarto chiodo metallico, di fattura industriale e lungo circa 11 cm, è collocato in corrispondenza dei piedi e svolge la funzione di ancoraggio del Cristo e di sostegno del peso dell'intera scultura.
- 34 Le osservazioni fatte non hanno fornito elementi sufficienti per poterne stabilire la forma e le dimensioni; in questo caso infatti un'analisi di tipo non invasivo, più precisamente un'indagine radiografica, avrebbe consentito di ispezionare l'interno del manufatto e con-

- fermare le ipotesi relative alla tecnica costruttiva del Crocifisso.
- 35 L'impasto risulta composto da polpa di cellulosa, ottenuta probabilmente dalla macerazione della carta e da frammenti di tessuto, aventi funzioni di inerte, miscelati con un legante di origine animale.
- 36 Secondo la procedura descritta dalle principali fonti artistiche, per evitare che il supporto assorbisse il legante della preparazione e per limitare quindi le eventuali alterazioni e deformazioni tra il manufatto e l'ambiente, veniva praticata, come prima operazione, un'abbondante apprettatura della superficie con colla proteica o resina naturale.
- 37 Lo strato più profondo realizzato con inerti di diversa granulometria prende il nome di "gesso grosso", mentre quello superficiale, detto "gesso sottile", presenta una granulometria sottile e un maggiore quantitativo di legante che conferiscono all'opera una superficie liscia e compatta, adatta per la successiva fase decorativa.
- 38 C. LALLI, I. TOSINI, *La prevenzione e la disinfezione. Tipologie di intervento* in M. CIATTI, C. CASTELLI, A. SANTACESARIA, *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, Firenze 2005, pp. 70-173.
- 39 M. C. COLDAGELLI, *Introduzione ai supporti tessili*, in C. MALTESE, *I supporti nelle arti pittoriche*, Milano 1990, pp. 35-36.
- 40 Il restauro finanziato dal Rotary Club di Palermo-Monreale e fortemente voluto dal Presidente in carica Colonnello Gaetano Maurizio Mellia, è stato effettuato nel 2010 da Mauro Sebastianelli, direzione dei lavori di Maria Concetta Di Natale, con la collaborazione di Delia Trentacosti, Rachele Lucido, Aria Amato, Fulvia Bartolone, Maria Rosaria Paternò e Alfio Caserta che in questa sede ringraziano per la competenza e la professionalità dimostrata. Si ringraziano inoltre per il sostegno e la collaborazione mons. Giuseppe Randazzo, Direttore del Museo Diocesano di Palermo; Pierfrancesco Palazzotto, Vicedirettore del Museo; Giovanna Cassata, Dirigente del Servizio Beni Storico-Artistici ed EA della Soprintendenza BB. CC. AA. di Palermo; Manuela Amoroso, Responsabile del Servizio Didattico del Museo Diocesano di Palermo; Giovanni Travagliato, Vicedirettore dell'Archivio Diocesano di Palermo; Concetta Lotà della Soprintendenza BB.CC. AA. Di Palermo; don Filippo Bognanni, parroco della Cattedrale di Maria SS. delle Vittorie di Piazza Armerina; Maurizio e Roberta Campo, Maria Letizia Amadori, Università degli Studi di Urbino.
- 41 S. BRACCI, M. VERVAT, *Considerazioni sulla tecnica esecutiva del Crocifisso in cartapesta policroma di Pietro Tacca dal Monastero di Santa Maria Maddalena de' Pazzi di Careggi a Firenze*, in *V Congresso Nazionale IGIIC "Lo Stato dell'Arte"* (Cremona, 11-13 ottobre 2007), Firenze 2007, pp. 645-651; A. GRANCHI, *Il restauro del Crocifisso in cartapesta policroma di Marti attribuito a Ferdinando Tacca*, in B. BITOSI, M. CAMPIGLI, *Restauri nella Pieve di Marti*, Pisa 2003, pp. 45-74; R. CASSANO, *Madonna con il Bambino: un bassorilievo in cartapesta di J. Sansovino, proveniente dal Museo del Cenedese, Vittorio Veneto. Intervento di restauro e osservazioni sulla tecnica di esecuzione*, in *Conservazione delle opere d'arte su carta e pergamena*, atti del convegno (Torgiano, 14-16 aprile 1989), Perugia 1990, pp. 98-101.

# Indice

† MONS. PAOLO ROMEO <i>Arcivescovo di Palermo</i>	5
GAETANO MAURIZIO MELLIA <i>Presidente del Rotary Club Palermo - Monreale</i>	7
IL CROCIFISSO DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO. UNA SINGOLARITÀ TECNICA NEL PANORAMA SICILIANO TRA CROCI DIPINTE E LIGNEE <i>Maria Concetta Di Natale</i>	II
IL RESTAURO DEL CROCIFISSO IN «CARTA PISTA» DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO <i>Mauro Sebastianelli</i>	27
<i>Descrizione dell'opera</i>	27
<i>Tecniche esecutive</i>	29
<i>Stato di conservazione</i>	36
<i>Intervento di restauro</i>	38

Finito di stampare nel mese di giugno 2010  
presso le Officine Tipografiche Aiello & Provenzano  
Bagheria (Palermo)







Rotary Club  
Palermo - Monreale